

ELIZABETH ELEANOR SIDDAL

Leben und Werk einer viktorianischen Malerin

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Doktorgrades
im Fachbereich Geschichtswissenschaften
der Universität Gießen

vorgelegt von

ELEONORE REICHERT

aus Gießen

1972

ELIZABETH ELEANOR SIDDAL

Leben und Werk einer viktorianischen Malerin

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Doktorgrades
im Fachbereich Geschichtswissenschaften
der Universität Gießen



vorgelegt von

ELEONORE REICHERT

aus Gießen

1972

ELIZABETH ELEANOR SIDDAL

Leben und Werk einer viktorianischen Malerin

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Doktorgrades

im Fachbereich Geschichtswissenschaften

der Universität Gießen



vorgelegt von

ELEONORE REICHERT

aus Gießen

Dekan: Prof. Dr. Günther Hiensch

I. Berichterstatter: Prof. Dr. Günther Hiensch

II. Berichterstatter: Prof. Dr. Runo Schuhmann

Tag der mündlichen Prüfung: 30. November 1972

And death and life she hated equally,
And nothing saw for her despair,
But dreadful time, dreadful eternity,
No comfort anywhere...

Tennyson,
The Palace of Art

Inhalt

Einleitung	1
------------------	---

<u>Biographie</u>	5
-------------------------	---

Allgemeiner Werkteil

Technik	24
---------------	----

Themen	24
--------------	----

Themenvorlage und -verarbeitung	29
---------------------------------------	----

Symbole	35
---------------	----

Bildaufbau (motivisch)	39
------------------------------	----

Figurenaufbau (motivisch)	44
---------------------------------	----

Rossettis Einfluß auf Siddal	47
------------------------------------	----

Siddals Einfluß auf Rossetti	51
------------------------------------	----

Siddals Anteil an Bildern Rossettis	52
---	----

Farbe	54
-------------	----

Chronologie	57
-------------------	----

Systematischer Werkteil

Einleitung	59
------------------	----

Exempel: The Lady of Shalott	61
------------------------------------	----

1. Phase

Grundsätze	67
------------------	----

Beispiele:

The Lass of Lochroyan	70
-----------------------------	----

Clerk Saunders (Zeichnung)	73
----------------------------------	----

Sister Helen	75
--------------------	----

St. Agnes Eve (Zeichnung)	78
---------------------------------	----

Pippa Passes	80
--------------------	----

The Lovers	83
------------------	----

2. Phase

Beispiele:

Macbeth	86
---------------	----

Clerk Saunders (Grisaille)	88
----------------------------------	----

The Woeful Victory	90
--------------------------	----

Lady Clare (Grisaille)	93
------------------------------	----

3. Phase

Grundsätze..... 95

Beispiele:

Madonna and Child 99

Lady Affixing Pennant to a Knight's Spear 100

Sir Patrick Spens 102

Clerk Saunders (Aquarell) 105

St. Agnes Eve (Aquarell) 108

Lady Clare (Aquarell) 111

Schluß 114

Anhang

Ausstellungen

Standorte der Bilder

Chronologische Liste der Werke

Vorbemerkung zum Katalog

Alphabetischer Katalog

Ein Brief Siddals

Bibliographie

Abkürzungen

Elizabeth Eleanor Siddal ist ein Phänomen; als solches fand und findet sie in der Literatur zum Präraffaelismus Eingang und ist dort auch nicht mehr als das. Das Phänomen Siddal und die sich um sie windende Legende, ist von der Künstlerin Siddal losgelöst, beziehungsweise war von Anfang an nicht mit ihr identisch und, so verselbständigt, ging ihrem Ruf voraus, nebenher oder hintennach. Schuld daran haben die Viktorianer, und mit diesem Pauschalangriff sind nicht nur Dichter, Maler und Kritiker wie Swinburne, Ruskin oder ihr Mann, Dante Gabriel Rossetti, gemeint, sondern ebenso die ganze viktorianische Gesellschaft, deren soziologische und psychologische Struktur. So wurde Elizabeth Siddal, wenn auch heroisiert, doch eigentlich verkannt, in eine Typenrolle gedrängt, die sie weder zu erfüllen noch zu durchbrechen imstande war.

Als Künstlerin hinterließ sie Werke der von den Präraffaeliten bevorzugten Thematik¹, in stellenweise klischeehafter Ausführung, unterbrochen von bemerkenswerten Einzelideen und immer wieder durchdringendem nur hierin offen ausgetragenen Kampf mit der Umwelt. Als Modell für die prä-raffaelitischen Maler, vor allem Dante Gabriel Rossetti, hatte sie mittelalterliche bis viktorianische Ideale zu erfüllen - Beatrice, Gralsengel oder allgemeiner ausgedrückt: Femme Fatale, Heavenly Lady, "victimized woman".²

-
1. Vgl. die Themen des Oeuvre-Katalogs dieser Arbeit - Balladen und Gedichte ihrer Zeitgenossen - mit Themen von Rossetti, W. Holman Hunt, Arthur Hughes etc. und Liste der Themen s. Anhang.
 2. DAVID SONSTROEM, Rossetti and the Fair Lady; Middletown/Connecticut, 1970.

Die Literatur über sie ist nicht gering¹, jedoch handelt es sich meistens um kurze, informative Passagen in Büchern über Dante Gabriel Rossetti und die Präraffaelitische Bruderschaft, die die spärlichen Daten und Fakten aufzählen², resümieren³ oder wiederholen⁴. Darüberhinaus gibt es eine Reihe spektakulärer Essays⁵, Romane⁶ und ein Theaterstück⁷, die hauptsächlich Siddals Tod literarisch zu nutzen

1. Eine erste Zusammenstellung (bis 1965) in:
W.E.FREDEMAN: Pre-Raphaelitism, A Bibliocritical Study, Cambridge/Massachusetts, 1965; p.210f.
2. W.M.ROSSETTI, ed., Dante Gabriel Rossetti:
His Family Letters, with a Memoir, I, London, 1895;
p. 171-178; p. 183-187.
W.M.R., Ruskin, Rossetti, Pre-Raphaelitism.
Papers 1854 to 1862. London, 1899.
W.M.R., Some Reminiscences, I, p. 196ff,
New York, 1906.
3. W.M.R., Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal; Burlington Magazine, I (May 1903), 273-295.
4. ZAIRA VITALE, Eleonora Siddal Rossetti.
Emporium, XIX (Juni 1904), p. 430-447)
HELEN ROSSETTI-ANGELI, Dante Gabriel Rossetti:
His Friends and Enemies, London, 1949.
OSWALD DOUGHTY, A Victorian Romantic:
Dante Gabriel Rossetti, London 1949.
ROSALIE GLYNN GRILLS, Portrait of Rossetti,
London, 1964.
G.H. FLEMING, Rossetti and the Pre-Raphaelite
Brotherhood, London, 1967.
5. ELBERT HUBBARD, Little Journeys to the Homes of
Famous Lovers: Dante Gabriel Rossetti and
Elizabeth Siddal. East Aurora, N.Y., 1906.
RICHARD LE GALLIENNE, Dante Gabriel Rossetti and
Elizabeth Siddal - The Loves of the Poets.
New York, 1911.
PAUL WIEGLER, Guggum - Genius in Love and Death.
Translated by C. Kaushenbush. London, 1929.
SACHEVERELL SITWELL, Dumb Tones and Shuddering
Semitones of Death; Dance of the Quick and the
Dead. London 1936.
6. VIOLET HUNT, The Wife of Rossetti,
Her Life and Death. London, 1932.
PAULA BATCHELOR, Angel with Bright Hair.
London, 1957.
7. JOHN FERGUSON und N.C. HUNTER, The Merciless Lady
(unveröff. Theaterstück, Birmingham Repertory
Theatre. Samstag, 6. Okt. 1934.

versuchten. Eine Ausnahme stellen dagegen zwei Werke jüngerer Zeit von Ironside/Gere und Fredeman dar, in denen E.E.S. erstmalig relativ kritisch in eigenem, wenn auch nicht erschöpfendem Kapitel behandelt wird, allerdings auch hier nur als künstlerisches Phänomen¹. Zu erwähnen ist noch der Aufsatz von Ida Procter², der die bislang ausführlichste Studie von Persönlichkeit und Werk darstellt, aber auch hier wurde der stark biographisch-psychologisierende Ton noch immer nicht aufgegeben. Eine Untersuchung des Werks oder nur Analyse eines ihrer Bilder gibt es nicht. So leidet die gesamte Literatur über Siddal daran, mehr über die Sensationen im Zusammenhang mit einer Person als über das Werk zu sagen, eine Kalamität, der das ganze Gebiet des Präraffaelitismus zum Opfer gefallen ist. Angeregt wohl von den unersetzlichen Kompendien des Schriftführers der Prä-Raffaelitischen Bruderschaft, William Michael Rossetti, der jedoch selbst sicher nicht den Anspruch eines Kunstkritikers, sondern allenfalls den eines Archivars oder Biographen für die Gruppe beziehungsweise seinen Bruder und dessen Frau, Elizabeth Siddal, beanspruchte. Ein anderer Grund mag in der Selbstdarstellungsfreudigkeit der Präraffaeliten liegen. Nicht nur Dante Gabriel Rossetti und William Holman Hunt von den Gründungsmitgliedern der Bruderschaft, gaben eingehend Auskunft über

1. IRONSIDE/GERE, *Pre-Raphaelite Painters*, London, 1948, p. 37f.

W.E. FREDEMAN, *op.cit.*, p. 209-211.

2. IDA PROCTER, Elizabeth Siddal: The Ghost of an Idea. *The Cornhill Magazine*, Nr. 990 (Winter 1951-1952), p. 368-386.

Malweise und Vorbilder, sondern auch die den prä-raffaelitischen Idealen nahestehenden Zeitgenossen Ford Madox Brown, William Morris, William Bell Scott - um nur einige zu nennen - hinterließen Tagebücher, Pamphlete oder Autobiographien. Es entstanden unzählige Bücher zum Beispiel über Rossetti¹, die seine Persönlichkeit, Lebensweise und Eigenart darstellen und zu interpretieren versuchen, seine Bilder und Gedichte jedoch nur dazu benutzen, dieses Leben zu illustrieren, die Interpretationen zu belegen oder das chronologische Gerüst zu untermauern. Die Faszination, die von ihm ausging, deckte sich mit der Faszination, die das englische 19. Jahrhundert für die italienische Gotik und Frührenaissance verspürte, was den Weg zu Rossettis eigenen, mit den Vorbildern nichts gemeinhabenden Werken verbaute. Der Weg zu Rossetti, Elizabeth Siddal, zu den Präraffaeliten bleibt versperrt, solange man ihn nur von dieser einen Seite aus angeht.

1. ARTHUR BENSON, Rossetti. London, 1904.

OSWALD DOUGHTY, A Victorian Romantic - Dante Gabriel Rossetti. London, 1949.

H.T. DUNN, Recollections of D.G. Rossetti and His Circle. London, 1904

G.H. FLEMING, Rossetti and the Pre-Raphaelite Brotherhood. London, 1967.

F.M. HUEFFER, Dante Gabriel Rossetti. A Critical Essay on his Art. London/ New York, o.J.

LEVIN LUDWIG SCHÜCKING, Rossettis Persönlichkeit. Englische Studien, LI (Oktober 1917), p. 189-205.

HANS WOLFGANG SINGER, D.G. Rossetti. Berlin, 1905.

WOLFRAM WALDSCHMIDT, D.G. Rossetti, Der Maler und der Dichter - Die Anfänge der präraphaelitischen Bewegung in England.

Jena und Leipzig, 1905.

Siddal ist, als Malerin und Dichterin, eine spärliche Begabung. Ohne ihre Verbindung zu Rossetti, anfangs als sein Modell, später als seine Frau, wäre sie vielleicht nie als Künstlerin oder Persönlichkeit hervorgetreten. Daß sie das Zentrum dieser Arbeit bildet, hat mehrere Gründe. Zum einen soll mit Hilfe einer ausführlichen Werkinterpretation versucht werden, zu entdecken, was hinter diesem Phänomen steht, das durch die Künstlerkreise des 19. Jahrhunderts wie ein Nachtmahr geisterte - die Begabung, die John Ruskin höher als die Rossettis einschätzte¹, oder die Persönlichkeit, über die Ford Madox Brown² und Swinburne³ sich begeisterten. Zum andern soll mit dieser ersten Werkmonografie Siddals ein Weg zur Kunst der Präraffaeliten eingeschlagen werden.

-
1. D.G.R. in Brief an William Allingham vom 18. März 1855: "About a week ago, Ruskin saw and bought on the spot every scrap of designs hitherto produced by Miss Siddal. He declared that they were far better than mine, or almost than anyone's, and seemed quite wild with delight at getting them." Letters of D.G.R. to William Allingham ... p. 108-111; oder Doughty-Wahl, I, p. 244, dort 17.3. datiert.
 2. F. M. BROWN, Diary, Oct. 6, 1854: "a real artist, a woman without parallel for many a long year".
 3. A. C. SWINBURNE, in: W.M.R., Lett. and Mem. I, p. 174f: "...marvellous charms of mind and person - her matchless grace, loveliness, courage, endurance, wit, humour, heroism, and sweetness - is too dear and sacred to be profaned by any attempt at expression".

Das Leben Elizabeth Siddals ist für die Nachwelt eine Kette von Rätseln. Allen voran geht das von Zeit und Ort ihrer Geburt. Ihre Lebensgeschichte ist mehr eine Krankengeschichte; die Todesursache wurde geheimgehalten, eventuell falsch angegeben (absichtlich oder versehentlich eingenommene Überdosis Schlaftabletten).

Ihr Geburtsjahr wird zwischen 1832 und 1834 eingegrenzt, Rossetti selbst hat es nicht gewußt, und wenn man der Aussage ihrer Schwester glauben darf, läge 1833 am nächsten¹. Ihre Familie kam aus Sheffield und ließ sich in London nieder². Ob E.E.S., die dritte von sieben Geschwistern, noch in Sheffield oder schon in London geboren wurde, ist nicht feststellbar, jedoch ist London wahrscheinlicher³. Ihr Vater war mit Sicherheit Messerschmied, eventuell noch Optiker. Nichts ist über die Jahre bis sie zu den Präraffaeliten stieß, bekannt, außer, daß sie nach gewöhnlicher Schulbildung zu einer Putzmacherin in Cranbourne Alley, off Leicester Square in London kam⁴. Dort wurde sie von dem jungen Maler Walter Howell Deverell (1827-1854) gegen Ende 1849 entdeckt, der gerade auf der Suche nach einem geeigneten Modell für die Viola seines Bildes zu Shakespeares "Twelfth Night" war⁵; in der hellhäutigen, kupferrothaarigen und grünäugigen E.E.S. fand er es.

1. W.M.R.: "My brother, when his wife died on 11 February 1862, believed her to be twenty-nine years old; but I can distinctly recollect that her younger sister...told him in my presence that the correct age was twenty-eight". Lett. and Mem. I, p. 172, Anm. 2.

2. Vgl. Stammbaum bei Violet Hunt, p. 324.

3. Alle Versuche, mit Sheffielder und Londoner Kirchenbehörden Ort und Jahr der Geburt herauszufinden, waren erfolglos. Für London: W.M.R. Burl. Mag. p. 273.

4. W.M.R. Burl. Mag. p. 273.

5. Tate-Gallery, Leihgabe aus Privatbesitz.

Deverell gehörte der 1848 gegründeten Präraiffaelitischen Bruderschaft nicht an, stand ihren Ideen aber nah¹. Einer der Grundsätze der P.R.B. bestand darin, jedem Sujet gemäße Modelle zu wählen, statt die üblichen Berufsmodelle jeweils zu variieren. Am 8. April 1850 wurde "Twelfth Night" ausgestellt, Ende April erschien die letzte Nummer der präraiffaelitischen Zeitschrift "The Germ" für die Deverell eine Radierung "Viola and the Page"² lieferte - das zweite Bild für das Siddal Modell saß. Sehr schnell wurde sie in Deverells Kreis als Modell bekannt, William Holman Hunt, John Everett Millais und Dante Gabriel Rossetti bemühten sich um sie. Ihren Beruf übte sie bald nur noch halbtags aus und saß im übrigen Modell für die Präraiffaeliten. Es entstand im gleichen Jahr Hunts Ölgemälde "A Christian Missionary Pursued by Druids"³ auf dem sie ein junges Mädchen darstellt und Rossettis "Rossovestita"⁴. Rossetti, der zu jener Zeit mit Deverell ein Studio teilte, muß sie schon sehr bald nach dessen Entdeckung im Hutgeschäft kennengelernt haben. "Rossovestita" entstand zwar 1850 und soll nach William Michael Rossetti das erste Bild sein, für das Siddal Rossetti Modell stand⁵, aber es

1. Die sieben Gründungsmitglieder waren: W.H. Hunt, D.G. Rossetti, W.M. Rossetti, J.E. Millais, J. Collinson, F.G. Stephens, Th. Woolner, davon trennten sich sehr bald die drei letztgenannten, Deverell wurde zur Aufnahme vorgeschlagen, starb aber ganz plötzlich. Seit 1852 wurden die Zusammenkünfte der Gruppe seltener, 1854 sah man sie als aufgelöst an. Wenn auch die effektive Zeit der sog. P.R.B. nur fünf Jahre währte, blieben Rossetti und sein Kreundeskreis doch zeitlebens dieser Richtung treu, wenn sie sie auch gern später als Jugendverirrung abtaten.

2. Ebenfalls zu Shakespeares "Twelfth Night".

3. Oxford, Ashmolean Museum.

4. Birmingham, City Art Gallery.

5. W.M.R. Burl. Mag. p. 274

kann hier noch nicht von Erkennbarkeit, Ähnlichkeit oder Typik die Rede sein. Im Jahr darauf beginnt Rossetti das große Aquarell "Beatrice at a Marriage Feast Denying her Salutation to Dante"¹, bei dem nicht nur Beatrice Siddals Züge trägt, sondern im ganzen Reigen von Mädchen und Frauen Anklänge an den Siddalschen Kopitypus zu finden sind. Nun ist es fast ausschließlich Rossetti, der sie als Modell verwendet. Es entstehen nur noch - ebenfalls 1851 - "Valentine Rescuing Sylvia from Protheus", Holman Hunts Tribut an Shakespeare² und 1852 Millais' ertrinkende "Ophelia"³. Danach ist E.E.S. ausschließlich Rossettis Modell. Seit dem Winter 1851 nimmt William Michael Rossetti eine Verlobung der beiden an⁴, etwa gleichzeitig mit der Aufgabe ihrer Stelle im Hutladen.

Für Rossetti beginnt nun die Zeit der Versuche mit dem Aquarell, eine Dekade, in der er erstmalig einen eigenen Stil findet. Unter seiner Regie beginnt Siddal 1852 zu zeichnen und zu malen.⁵

Bleistift-, Feder- und Pinselzeichnungen, lavierte Federzeichnungen und Aquarelle - die gleichen Techniken, die Rossetti in jener Zeit bevorzugt.

E.E.S. zog wahrscheinlich 1852 von zu Hause weg in ein einzelnes, möbliertes Zimmer⁶, das sie bis

1. Mrs. David Sells.

2. Aus "The Two Gentlemen of Verona", City Museum and Art Gallery, Birmingham.

3. Tate Gallery, London.

4. W.M.R., Lett. and Mem., p. 173.

5. W.M.R., Burl. Mag., p. 277, und siehe Brief Dante Gabriels an seine Schwester Christina vom August 1852: "never rival the Sid"; Doughty-Wahl, I, p. 108, Nr. 77.

6. Von Old Kent Road nach Weymouth Street. Von diesem Zimmer wird, außer der Tatsache, daß sie dort einzieht, nirgends etwas erwähnt.

zu ihrer Heirat, 1860, beibehält. Ab November 1852 arbeitet sie tagsüber zusammen mit Rossetti in dessen neuem Atelier an der Blackfriars Bridge. In dieses Atelier ist sie nach der Hochzeit eingezogen und dort 1862 gestorben.

Schon 1852 zeigten sich Anzeichen einer Krankheit, eine nicht näher definierte Labilität und Anfälligkeit. Als Modell für Millais' "Ophelia" hatte sie sich in der vom Maler geforderten Badewanne so stark erkältet, daß ihr Vater gegen Millais einen Prozeß führte. Ob dieser Zwischenfall allein Ursache ihrer nun beginnenden Krankengeschichte war, läßt sich nicht mehr feststellen.

Die erste vollendete Arbeit ist das - jetzt verschollene - Aquarell zu Wordsworths "We are Seven", das sie im Januar 1853 beendete. Es folgt im gleichen Jahr die Federzeichnung "The Lady of Shalott" zu einem Gedicht von Tennyson und am Ende des Jahres ihr einziges Ölgemälde, das Selbstbildnis.

Im Sommer des gleichen Jahres war sie ernsthaft erkrankt¹, es finden sich keine Hinweise, woran. Merkwürdigerweise gibt es immer wieder karge Feststellungen in Rossettis Briefen über ihr Befinden - Besserungen, Verschlechterungen - aber nie eine Bemerkung, worüber sie klagte, welche Anzeichen Rückschlüsse auf welche Krankheiten zuließen. Eine rätselhafte, verschlossene Wesensart, vielleicht bewirkt oder verstärkt durch das Leben in einem für sie fremden Milieu, charakterisierte sie. Von ihrer Schroffheit wußte jeder Freund Rossettis zu klagen. Oft verließ sie spontan ein Zimmer, wenn Besucher kamen, redete bei Gesellschaften nichts oder warf nur

1. Brief D.G.R.s vom 25.8.1853: "she has been very ill though lately"; Doughty-Wahl, I, p. 153

ein- bis zweimal eine Bemerkung hin, die eine sarkastische oder enagültige Aussage enthielt und jede Diskussion von vornherein ausschloß. Keiner konnte Auskunft geben über Gedanken, Ideen, Meinungen von ihr; auch Rossetti gibt keine Hinweise, seine Notizen in Briefen sind entweder knappe Embleme, mit denen er sie auszuzeichnen sucht¹, oder Beschreibungen ihrer augenblicklichen Betätigungen und ihres Gesundheitszustandes. Für Rossettis Bruder, der die klarsten Aussagen über sie machte, blieben ihre Meinungen zeitlebens ein Rätsel, sie schien nur zu fordern: "my mind and my feelings are my own".²

Es läßt sich im Lauf der Jahre eine gegenseitige Entfremdung feststellen, ob sie aber die Folge unerfüllter Erwartungen des in E.B.S. hineinprojizierten Idealtyps vonseiten Rossettis, ein Nicht-Fertig-Werden mit den Aufgaben ihrerseits, gesellschaftliche Bedenken Rossettis³, oder die Wirkung

-
1. Brief D.G.R.s an Christina vom 4.8.52: "meek unconscious dove", "rara avis in terris", "nigro simillima cygno"; D-W, I, 109.
 2. W.M.R., Lett. and Mem. I, p.174.
Oder: "She maintained an attitude of reserve, selfcontrolling and alien from approach. Without being prudish, and along with a decided inclination to order her mode of life according to her own liking, whether comfortable or not to the views of the British matron, she was certainly distant." (W.M.R.)
 3. Hierzu eine Beobachtung von David Sonstroem: "Although Rossetti was hardly sensitive to social distinctions, even he might have felt the difference between Beatrice's gracious elevation and Lizzie's uneasy reserve. Also Lizzie was poor phthisical, neurotic, and lonely. Far from preferring salvation, she was in great need of help herself." Sonstroem: Rossetti and the Fair Lady, op.cit., p. 43 f.

ihres Siechtums war, ist nicht zu erweisen. V psychologischen Spekulationen sollte man, wegen der geringen Indizien, zögern. Siddal hatte außergewöhnliche geistige und künstlerische Fähigkeiten bis zu einer Grenze, deren Erkenntnis dann jene Kommunikationsprobleme bewirkt haben mag, die sich in den Bildern und Gedichten niedergeschlagen haben. Einen Aufschluß hätten eventuell ihre Briefe geben können, von denen leider nur drei erhalten sind¹. Rossetti hat alle ihre Briefe - aus welchen Gründen auch immer - weggeworfen. Von Rossettis Briefen an sie ist kein einziger erhalten, nur ein als Brief deklariertes Gedicht². Es muß durch Siddals häufige und lange Reisen, einen ausgedehnten Briefwechsel gegeben haben.

Mit dem Jahr 1853 beginnt ihre schöpferische Zeit, zugleich aber auch ihre Krankengeschichte. Im Frühjahr 1854 fährt sie wieder nach Hastings, nachdem sie erstmalig einem sehr gerühmten Arzt vorgestellt worden war³. Er diagnostiziert: "curvature of spine" und betrachtete ihren Fall als "an anxious case but not at all hopeless"⁴.

Die Arbeiten dieser Zeit, "Fippa Passes" und "The Lovers" scheinen von den so häufig auftauchenden Kommunikationsproblemen unberührt, zugleich

1. W.M.R., Ruskin, Rossetti, Pre-Raphaelitism, Nr. 50, Nr. 127 (hier s. Anhang).
G. BURNE-JONES, Memorials, vol. I, p. 220f.

2. A Valentine. 15.2.1856, D-W, I, Nr. 230

3. Dr. Wilkinson.

4. W.M.R., Fam. Lett., p. 177

lassen sie, was sonst in ihrem Werk nicht klar zutage tritt, eine Stilentwicklung von der technisch vergleichbaren "Lady of Shalott" des Vorjahrs erkennen, die Manifestation eines für Siddal eigenen Stils überhaupt. In Hastings entwickelt sie viele neue Projekte, sehr ausgeprägte Zeichnungen werden dazu gemacht, die eine Überwindung des Stils von Rossetti deutlich werden lassen (The Lass of Lochroyan, The Gay Goshawk).¹ Von den unendlich vielen Portrait-Zeichnungen und -Skizzen, für die sie Rossetti Modell saß, sind die aus diesem und dem nächsten Jahr die persönlichsten.²

Eine Tagebuchnotiz Ford Madox Browns gibt - aus anderer Sicht - Auskunft über die Bewunderung, die sie genoß, aber auch über die Selbstverständlichkeit, mit der ihre Krankheit bereits zu ihr zu gehören schien und durch Variationen im Besser oder Schlechter ständiges Interesse auf sich zog: "Saw Miss Siddal, looking thinner and more death-like and more beautiful and more ragged than ever; a real artist, a woman without parallel for many a long year."³

Fast alle Briefe Rossettis an seine Freunde aus dieser Zeit enthalten Befunde, an jeder kleinen Besserung läßt er Anteil nehmen oder gibt Zeugnis von erschütternden Situationen: "(...) It seems hard to me when I look at her sometimes working or to ill to work, and think how many without one tithe of her genius or greatness of spirit have

1. D-W., I, p. 208.

2. Beispiele: "Elizabeth Siddal", Hastings, 1854 (Cambridge), SURTEES, pl. 427; "Portrait of E.E.S., 1855 (Oxford), SURTEES, pl. 425.

3. F.M. Brown, Diary, 6.10.1854; in: W.M.R., Ruskin, Rossetti, Pre-Raphaelitism, p. 19.

granted them abundant health and opportunity to labour through the little they can do or will do, while perhaps her soul is never to bloom nor her bright hair to fade, but after hardly escaping from degradation and corruption, all she might have been must sink out again unprofitably in that dark house where she was born. How truly she may say, 'No man cared for my soul'.¹

Keine Begegnung war für E.E.S. einschneidender seit jener richtungsweisenden mit Rossetti, als die mit dem Kunstkritiker John Ruskin Ende 1854. Von nun an sollte Ruskin ihr einziger und großer Mäzen, ihr Ratgeber und Fürsprecher werden. Er sprach ihr nicht nur außerordentliche Fähigkeiten zu, er schätzte ihre Begabung sogar höher als die Rossettis ein. Ruskin schrieb ihr regelmäßig aufmunternde oder auch unterweisende Briefe², brachte sie zu einem Oxforder Arzt (Dr. Acland) und sorgte dafür, daß sie erstmalig für viele Monate ins Ausland kam. Vielleicht ist es auch sein Verdienst, daß sie im April des kommenden Jahrs Rossettis Mutter kennenlernte - im gleichen Monat, in dem sie von Ruskins Eltern eingeladen worden war - nachdem sie Rossetti bereits fünf Jahre kannte.

Kurz vor Beginn des Jahrs 1855 beginnt sie zu schreiben. Die Ausübung und Entdeckung einer neuen Fähigkeit, ohne Rossettis direkten Ansporn, wenn auch nicht ohne seine Anregung, parallel mit Ausbrüchen von Melancholie und Depression.

1. Brief Rossettis an W. Allingham, 31.7.1854; D-W, I, p. 209 (dort 23.7.).

2. Ruskin, Rossetti, Pre-Raphaelitism, Nr. 21, 22, 29, 30, 35, 56.

Erst jetzt findet sie zu diesem Medium, nicht bereits anfangs, als sie durch Rossettis Tun zu zeichnen anlingt; jetzt, in einer Zeit, in der die Verlobung als endlos empfunden wird¹ und die Krankheit als ausweglos.

Im Frühjahr 1855 fährt sie ihrer Gesundheit wegen nach Clevedon², im Mai nach Oxford (Diagnose von Dr. Acland: "mental power long pent up and lately overtaxed")³ und ab Herbst für mehr als ein halbes Jahr nach Nizza. Am 3. Mai schließt sie einen Vertrag mit Ruskin ab, ihn für ein jährliches Gehalt mit allen neuen Bildern zu beliefern.⁴ Sie hatte sich vorher gegen eine Verpflichtung gewehrt, sei es, daß sie ihrer Begabung nicht genügend Wert beimaß, sei es, daß sie sich ihrer Gesundheit wegen kein regelmäßiges Arbeiten zutraute, letztlich aber aus Geldmangel und dem Wunsch heraus, von Rossetti

-
1. Brief Rossettis an F.M. Brown vom 26.2.1857; D-W, I, p. 320.
 2. IDA PROCTER, Elizabeth Siddal, *The Ghost of an Idea*, op.cit. p. 376.
 3. W.M.R., *Lett. and Mem.*, I, 185 und W.M.R., *Family Letters*, II, p. 142.
 4. W.M.R., *Lett. and Mem.*, p. 184: Ruskin "wanted to effect one of two plans for her advantage - either to purchase all her drawings one by one, as they should be produced, or else to settle on her an annual £ 150 - he taking in exchange her various works up to that value, and retaining them, or (if preferred) selling some of them, and handing over to her any extra proceeds. This latter plan was carried into actual effect by 3 May".

unabhängig zu sein, zugestimmt.¹ Seine Briefe an Rossetti aus der gleichen Zeit haben ein Anliegen, das er konstant aufgreift: Abhilfe der Traurigkeit, die er bei beiden konstatiert und der Vorschlag, endlich zu heiraten.² Zu der von ihm vorgeschlagenen Heirat kommt es nicht, dafür aber zu Siddals großer Reise nach Nizza von Ende September 1855 bis zum Frühjahr 1856. Anfangs bleibt sie für eine Weile in Paris, Rossetti kommt kurz dazu, sie besuchen gemeinsam die Weltausstellung und treffen ganz kurz Robert Browning. In Nizza geht es ihr wesentlich besser und statt des englischen Winters findet sie dort "the best English May"³. Der schönste und phantasievollste ihrer erhaltenen Briefe stammt aus dieser Zeit⁴ und so auch Rossettis einziger erhaltener Brief an sie, ein Gedicht zum Valentinstag 1856.⁵ Auch eine der

-
1. Zeugnis von diesem Kampf mit Ruskin geben seine Briefe aus jener Zeit an sie - unter anderen Beispielen hierin- wie selbstverständlich seine Hilfe sei: "as I should try to save a beautiful tree from being cut down, or a bit of a Gothic Cathedral whose strength was failing. If you would be so good as to consider yourself as a piece of wood or Gothic for a few months, I should be grateful to you. If you will not, I shall not be." R.R.P., p. 63 (April 1855).
 2. 30.4.1855: "... It would be best for you to marry, for the sake of giving Miss Siddal complete protection and care, and putting an end to the peculiar sadness, and want of you hardly know what, that there is in both of you." R.R.P., p. 76.
 3. Rossetti an Allingham, 25. November 1855, D-W, I, 279.
 4. s. Anhang. Christmas-time 1855; R.R.P., Nr. 50, p. 110 ff.
 5. D-W, I, 288.

positivsten Aussagen über das Verhältnis der beiden datiert aus dieser Zeit, in der sie hauptsächlich getrennt waren.¹

Vielleicht fanden Siddals ausgedehnte Spaziergänge an der Küste bei Nizza oder landeinwärts in die angrenzenden Berge² ihren Niederschlag in dem Aquarell "Sir Patrick Spens", das sie 1856 während oder kurz nach ihrem Nizza-Aufenthalt malt. Auch im gleichzeitigen Bild gleicher Technik, "The Haunted Wood" fällt eine Intensität oder Dominanz der Natur auf, wie sie vorher nicht zu finden war. Es sind ihre einzigen Beispiele, in denen Landschaft als Motiv, Form und Farbe so hervortritt, statt nur in Durchblicken und Hintergründen angedeutet zu sein.

Über den weiteren Verlauf des Jahres 1856 ist wenig bekannt. Ihre Hauptwerke sind in Arbeit: die Aquarelle St. Agnes Eve, Lady Clare, Clerk Saunders; der Kopf voller Projekte: Illustrationen zu Tennyson für die geplante Gedichtausgabe durch Edward Loxon, die 1857 erscheinen sollte; Balladenillustrationen für eine gemeinsame Balladerausgabe mit Rossetti zusammen und Entwürfe für Architekturplastik. Zum Tennyson-Tribut kommt es nicht, wenn auch Lady Tennyson eher aus eigener Tasche zu bezahlen droht, als auf Siddals Illustrationen verzichten zu müssen (möglicherweise waren die technischen Schwierigkeiten, ihre Zeichnungen auf Holz zu übertragen, für Siddals zu groß). Im Trinity College, Dublin, soll

1. Der Bildhauer Alexander Munro, der Rossetti nach Paris begleitet hatte, schrieb kurz danach an William Bell Scott: "... Rossetti was every day with his sweetheart of whom he is more foolishly fond than I ever saw lover ..."; D-W, I, 278.

2. Auf eine ausführliche nicht erhaltene Beschreibung von ihr nimmt Kaskin Bezug. R.S.L., Nr.56.

es ein Säulenkapitell¹ nach Siddals Entwurf gegeben haben, aber bereits William Michael Rossetti kann sich daran nicht erinnern.²

An überlieferten, datierten Fakten wieder nur Bezug auf ihre Gesundheit. Im Spätherbst wird sie so krank, dass sie sofort nach Beth reisen muß,³ im Dezember kehrt sie zurück, aber bereits um Jahresfrist klagt Rossetti, sie habe seit 14 Tagen nichts gegessen.⁴ Vergleicht man ihren Gesundheitszustand über mehrere Jahre, fällt auf, daß immer wieder der Londoner Winter großen Einfluß auf ihre Krankheit gehabt haben muß.

Noch malt und dichtet sie, "Clerk Saunders" wird 1857 vollendet und zeigt, wie die gleichzeitigen Gedichte, autobiographische Züge. Alles wird düsterer, melancholischer: statt der leuchtenden, ungebrochenen Farben der "Lady Clare" sind es nun morbide Zwischentöne, unendliche Variationen von Lila, Grün und Grau. Im Juni 1857 gibt sie den Vertrag mit Ruskin auf. Es entstehen keine neuen Aquarelle und keine Projekte. Die Bilder der vergangenen Jahre kommen zu der ersten Ausstellung, an der sie sich beteiligt, zur sogenannten "Pre-Raphaelite Exhibition" (obwohl die Bruderschaft als Institution nicht mehr besteht)

1. Rossetti an Allingham, 25.6.1855 resp. 4.7.1855:

"Miss S. made several lovely designs for him [Architekt Woodward], but Ruskin thought them too good for his workmen at Dublin to carve. One, however, was done (how I know not), and is there; it represents an angel with some children and all manner of other things, and is, I believe, close to a design by Willais of mice eating corn." D-W, I, Nr. 206.

2. W.M.R., Burl. Mag. p. 278.

3. Rossetti an Bessie Rayner Parkes, Nov. 1856, D-W, I, p. 306.

4. Rossetti an F.M. Brown, D-W, I, p. 316.

im Sommer 1857.¹ Von Siddal sind mindestens sieben Bilder dabei: die Aquarelle "Clerk Saunders", "We are Seven" und "The Haunted Wood", wahrscheinlich das Selbstbildnis und einige Skizzen zu Browning und Tennyson.² Ihr Debut wird von der Presse positiv aufgenommen,³ nur zwischen Holman Hunt und Rossetti kommt es zu einem kleinen privaten Disput über die Qualität ihrer Bilder.⁴ Im Winter wird "Clerk Saunders" nach Amerika geschickt, in der New Yorker Ausstellung "American Exhibition of British Art" ausgestellt und von dem Professor für Bildende Kunst an der Harvard University, C.E. Norton, gekauft. Eine Resonanz des amerikanischen Publikums muß ausgeblieben sein.⁵

1. 4, Russel Place, Fitzroy Square; London.

2. W.M.R., Burl. Mag., p. 289.

3. "There was one lady contributor, Miss E.E.Siddal, whose name was new to us. Her drawings display an admiring adoption of all the most startling peculiarities of Mr. Rossetti's style, but they have nevertheless qualities which entitle them to high praise. Her 'Study of a Head' is a very promising attempt, showing great care, considerable technical power, and a high pure independent feeling for that much misunderstood object, the human face divine. 'We are Seven' and 'Pippa Passes' by the same lady, deserve more notice than we can stop to give them. Her 'Clerk Saunders', although we have heard it highly praised by high authorities, did not please us so much." Doughty, op.cit., 217.

4. Hunt nennt sie abschätzig: "Happy designs by Walter Deverell" und Rossetti entgegnet: "They are a thousand times better than anything he [Hunt] ever did." Doughty, op.cit., 215-216.

5. Rossetti schreibt im Juli des darauffolgenden Jahres an Norton: "I am afraid, from your not telling me, that no one has much liked 'Clerk Saunders'. All I can say is, if they don't, they 're wrong". D-W, I, 340.

Mehr und mehr fehlt Siddal zum Malen die Kraft, aber sie dichtet noch. William Michael Rossetti berichtet über die fast unentzifferbaren Manuskripte, von einem Gedicht sogar, es sei unter Einwirkung von Laudanum entstanden, was sie seit einiger Zeit nehmen mußte.¹

Im Herbst fährt sie für viele Monate nach Matlock, es wird kaum besser und Rossetti muß häufig von Oxford aus zu ihr kommen. Das ganze Projekt der Oxford Union Library - ein Wandmalereizyklus zu Malorys "Morte d'Arthur" - soll sogar durch ihre Krankheit endgültig abgebrochen worden sein.² Siddal und Rossetti bleiben in Matlock³ bis zum Frühjahr 1858, nach dieser Zeit bis zum Anfang 1860 weiß man kaum etwas über sie. Offenbar bleibt sie in Weymouth Street wohnen, kommt aber nicht mehr zum Malen in Rossettis Atelier in Chatham Place, weil sie nicht mehr den Pinsel halten kann. Selbst William Michael erinnert sich, daß sich während dieser zwei Jahre die beiden nicht mehr so oft wie früher gesehen haben.⁴ Es ist verwunderlich, daß es aus dieser Zeit auch keine einzige Briefstelle bei Rossetti gibt, in der sie nur erwähnt würde, selbst an William Allingham und Ford Madox Brown folgen keine Krankenberichte mehr.

Ganz plötzlich dann nach etwa zwei Jahren, erscheint ihr Name in Rossettis Briefen wieder: "...Lizzy and I are going to be married at last, in as few days as possible... Like all the important

1. Es ist nicht bekannt, seit wann sie Laudanum nahm. Die Dosis wurde ständig erhöht und war bei ihr hauptsächlich gegen Neuralgie gedacht.

2. Georgiana Burne-Jones, Memorials of Edward B-Jones, London, 1904, I, p.168. (Das Team bestand aus: Rossetti, Arthur Hughes, Spencer Stanhope, E. B-Jones, William Morris, Hungerford Pollen und Val Prinsep.)

3. W.M.R.: "she tried the hydrophathic cure", Burl.Mag. p.284.

4. Burl.Mag., p. 284.

things I ever ment to do - to iulfil duty or secure happiness - this one has been deferred almost beyond possibility ..." an seine Mutter.¹ Geschrieben wurde dieser Brief, und einige andere mit der gleichen Ankündigung, in Hastings, wo sich E.J.S. wieder aus Gesundheitsgründen befand. Ihre Lage muß außerordentlich ernst gewesen sein, Rossetti fürchtete sogar, daß ihr für die Trauung die Kraft fehlen könne, oder gar, daß sie den Tag nicht mehr erlebe. "To iulfil duty" scheint in dieser Situation doch ein stärkeres Anliegen gewesen zu sein, als "to secure happiness". Alle Briefe sind nun wieder so voll von Nachrichten über ihre Krankheit, daß man sich fragt, wie sich der Gedanke, jetzt zu heiraten, überhaupt noch halten konnte: "she has seemed to die daily and more than once a day",² "so many times lately has it seemed to me that she could never lift her head again".³ Rossettis Sorge um sie war grenzenlos, wenn er sie auch sofort auf sich selbst zurückprojizierte: "If I were to lose her now I do not know what effect it might have on my mind, added to the responsibility of much work commissioned and already paid for..."⁴ und in einem anderen Brief: "it hardly seems as if I should ever work again".⁵ Als Grund für den Hochzeitstermin gerade jetzt, gibt er in Brief an seine Mutter an: I "am at any rate at this moment in a better position to take the step as regards money prospects, than I have ever been before"⁶ - aber es ist das

1. 13.4.1860; D-W, I, nr. 323, p. 363.

2. Brief Rossettis an F.M.Brown, D-W, I, p. 364.

3. Brief Rossettis an F.M.Brown, D-W, I, p. 365.

4. Brief Rossettis an W.M.R., 17.4.1860, D-W, I, p. 363f.

5. Brief Rossettis an F.M.Brown, 22.4.1860, D-W, I, p. 365.

6. D-W, I, p. 363.

nachdrückliche "at any rate", das an dieser Aussage als Hauptgrund zweifeln läßt. Die Hochzeit wird - wegen Siddals Schwäche - immer wieder um einige Tage verschoben und findet schließlich am 23. Mai statt. Nachmittags fahren die beiden nach Folkestone, von dort aus für einige Tage nach Boulogne und weiter nach Paris. Nach der Rückkehr geht es ihr weitaus besser, sie beginnt wieder zu zeichnen, beide machen Pläne, in einen gesünderen Teil Londons zu ziehen, statt in dem feuchtkalten der Blackfriars Bridge zu bleiben. Für eine Weile wohnen sie in Hampstead, tagsüber arbeiten beide noch in Blackfriars, aber nach und nach scheinen ihnen alle guten Projekte zu entweichen, am meisten trauern sie dem Haus nach, dessen Garten Rossetti "worth £200 a year... for backgrounds" war¹. Sie geben den Gedanken, umzuziehen, auf und nehmen stattdessen in Rossettis Atelier noch einige Räume der Nebenwohnung dazu.

Im September fährt Siddal kurz nach Brighton, im Oktober zur Familie William Morris' im Red House, Upton. Danach beginnen die beiden Rossettis, sich endgültig in Chatham Place zu etablieren: sie sitzt wieder regelmäßig Modell, Rossetti berichtet ausführlich über die Einrichtung, die von ihm selbst entworfene Tapete und über ein Zimmer, das ganz und gar mit Zeichnungen und Aquarellen seiner Frau dekoriert sei.² Siddals Krankheit allerdings hinterläßt immer wieder in allen Berichten der Begeisterung ihre Spuren, man hält es inzwischen für sicher, daß es sich um Schwindsucht handelt und man nicht mehr auf Heilung, sondern allenfalls auf Verzögerung hoffen kann. Die Geburt eines toten Mädchens am

1. Brief Rossettis an Allingham, September 1860, D-W, I, 378.

2. A. an Allingham, D-W, I, 383.

2. Mai 1861 forderte alle psychischen Reserven, die Melancholie verstärkte sich, einige glaubten sogar Anflüge von Wahnsinn bei ihr zu erkennen. Körperlich soll sie sich besser als erwartet erholt haben, aber ihr Verhalten wurde merkwürdiger: sie schaukelte eine leere Wiege und bat Eintretende, leise zu sein.¹ Ihre Besuche bei den Familien von Edward Burne-Jones, William Morris und Ford Madox Brown sollten Abwechslung bringen, endeten aber oft mit einem überstürzten Aufbruch oder heimlicher Abreise - vielleicht aus ihr selbst unbekannten Gründen, vielleicht auch, weil sie die anwesenden kleinen Kinder nicht ertragen konnte. Am angenehmsten scheint ihr in dieser Zeit die Gesellschaft des Dichters Algernon Charles Swinburne, des um etwa vier Jahre jüngeren Bewunderers, gewesen zu sein, der Überwältigende Hymnen auf sie hinterließ.² Zusammen mit ihm und Rossetti war Siddal im Sablonière Hotel am Abend vor ihrem Tod. Man hatte dort zu Abend gegessen, sich sehr angeregt unterhalten und war gegen acht Uhr nachhause gegangen, weil Rossetti noch im Working Men's College Unterricht zu geben hatte, wie es hieß. Siddal konnte seit langer Zeit ohne Laudanum nicht mehr existieren, die Dosen waren sehr hoch, ob sie aber an jenem Abend, in der Hoffnung, größere Linderung zu bekommen, zu viel nahm, oder um diesem konstant

1. Georgiana BURNÉ-JONES, Memorials, I, p. 222.

2. A.C. SWINBURNE, A Record of Friendship, (privately printed), London, 1890, p. 81.
Swinburne, in: W.M.R., Lett. and Mem., I, p. 174f.
Swinburne, in: O. DOUGHTY, D.G.R.; A Victorian Romantic; p. 275.

The Swinburne Letters, ed. Cecil Y. LANG, New Haven, 1959-62, Bd. VI, p. 93.
(z.T. zitiert FREDELMAN, op. cit. p. 210).

Swinburne, in: THE ACADEMY, 24.12.1892
(z.T. zitiert in W.M.R., Lett. and Mem., I, p. 174f).

sich verschlechternden Zustand ein etwas schnelleres Knie zu bereiten, ist nicht zu erweisen. In Violet Hunts Roman wird der Vorabend ihres Todes noch zu einer dramatischen Szene ausgebeutet, die so unbeweisbar ist wie vieles in diesem Buch. Verschiedene Quellen erwähnen einen Zettel, den sie mit einer Nachricht für Rossetti an ihren Morgenrock geheftet hätte, aber schon über den Inhalt dieser letzten Botschaft gehen alle Meinungen auseinander.¹ Allein die Tatsache, daß es diesen Abschiedsbrief gegeben hat, er auch nicht von Helen Rossetti-Angeli dementiert wird, deutet darauf hin, daß Elizabeth Siddel am 11. Februar 1862 durch Selbstmord starb.²

Hinreichend bekannt ist die Geschichte, daß Rossetti seiner Frau die Manuskripte seiner letzten Gedichte in den Sarg legte und sie dann sieben Jahre später wieder ausgraben ließ, um sie doch zu veröffentlichen.

1. Helen Rossetti-Angeli: "take care of Harry" (Siddels schwachsinniger Bruder)

Violet Hunt: "My life is so miserable I want no more of it"

Kosalie Glynn Grylls: "perhaps you'll be sorry now".

2. K.G.Grylls, op. cit., schreibt in einer Anmerkung (S. 202, Anm. 29): "Mrs. Witty, a granddaughter of James Hannay, tells me that Rossetti confided to Hannay that he had poured out too strong a dose."

Allgemeiner Werkteil

(Technik) Siddals Werk umfaßt Aquarelle, Feder- und Bleistiftzeichnungen und Arbeiten aus einer der Sepia-Zeichnung verwandten Zwischentechnik, die vielleicht am besten als Grisaille-Zeichnung zu bezeichnen ist. Es gibt - außer dem frühen Selbstbildnis - kein Ölgemälde, nur hin und wieder die Erwähnung, sie habe erste Entwürfe für Ölbilder gemacht, die aber nirgends wieder genannt werden und offenbar über jene ersten Anfänge nie hinaus-kamen.² Als Malgrund verwandte sie grundsätzlich Papier mit einer Ausnahme, einer (heute verschollenen) Zeichnung auf Holz.³

(Themen) Die Themen ihrer Bilder sind wie die Rossettis und der zeitgenössischen englischen Maler (nicht allein der Präraffaeliten) fast ausnahmslos an literarischen Quellen orientiert.⁴

1. Der allgemeine Werkteil ist zur Orientierung gedacht - mit globaler Betrachtung der einzelnen Phänomene - da die den Siddalschen Bildern gemäße Analyse im systematischen Werkteil erfolgt.
2. Das mag damit zusammenhängen, daß auch Rossetti in dieser Zeit die Ölmalerei aufgegeben hatte, und zwar seit dem Gemälde "Ecce Ancilla Domini" (1850; Tate Gallery), also kurz bevor Siddal in sein Atelier kam. Mit einer Ausnahme, dem Ölgemälde "Found" (1854; Wilmington/USA), das aber unvollendet blieb, wendte er sich etwa 10 Jahre lang allein Zeichnungen und Aquarellen zu - den Techniken, die Siddal ausschließlich und zu gleicher Zeit anwandte.
3. Clerk Saunders, K. 12. Es hat wahrscheinlich mehrere Versuche auf Holz gegeben, die zum Druck vorgesehen waren. Nach Rossettis Aussage seien sie nicht gelungen und sind wohl vernichtet worden.
4. Von allen überlieferten Blättern gehen 71 eindeutig auf bestimmtere Texte zurück, bei 21 ist eine Quelle anzunehmen, wenn auch nicht genau zu identifizieren, nur 9 sind freie Kompositionen.

Die literarischen Vorbilder sind mittelalterliche Balladen, biblische Sujets unabhängig von Überlieferter Ikonographie oder solche Themen der zeitgenössischen Dichter, die entweder einen mittelalterlichen Stoff neu bearbeitet darstellen oder in denen Neuschöpfungen mittelalterlich "verbrämt" sind. Den größten Anteil im Werk Siddals haben die Bilder und Zeichnungen zu Themen Tennysons, bezeichnenderweise eines stark historisierenden Dichters ihrer Zeit. Die danach am häufigsten illustrierten literarischen Vorlagen sind die alten schottischen Balladen. Natürlich sind an diesen Bevorzugungen Aufträge mitbeteiligt: eine von William Allingham projektierte Anthologie schottischer Balladen (1854), die Siddal und Rossetti illustrieren sollten, zu deren Veröffentlichung es aber nicht kam; und die große illustrierte Tennyson-Ausgabe durch Edward Loxton (1855; erschienen 1857), bei der Siddals Illustrationen erwünscht aber letztlich nicht aufgenommen wurden. Die Beispiele dieser beiden am häufigsten behandelten Themenkreise sind auch die von Siddal am sorgfältigsten ausgeführten Arbeiten. An nächster Stelle stand ihr Interesse für biblische Themen, und zwar - von den sehr groben und nicht weiter in Angriff genommenen Skizzen zu "Jephthah's Daughter" abgesehen - nur neutestamentarische und nur solche mariologischen Gehalts. Dazu kamen verschiedene Engelstudien ohne genau definierbaren literarischen Bezug, aber meist mit einer bestimmten Attitude. Einen geringeren Einfluß auf ihre literarisch inspirierten Arbeiten haben einzelne Romantiker, wie Wordsworth und Keats, von denen sie jeweils nur ein Thema nahm, ebenso Browning. Zusammen mit den beiden durch Rossetti

angereizten Themen und denen Tennysons aber bilden diese Werke des 19. Jahrhunderts den größten Teil aller ihrer Bilder nach literarischer Vorlage. Gruesbyaresche Ikonotik, die sehr gerne von den Prärafaeliten herangezogen wurde, findet sich bei Siddal nur einmal. Eine zweite Gruppe von Arbeiten, denen ein Text zugrunde zu liegen scheint, aber nicht eindeutig festzulegen ist, bilden solche, die man als fiktive Illustrationen bezeichnen könnte, da sie in der Anhäufung von Motiven auf literarisch oder historisch Wisbares anzuspieren scheinen, das deren Existenz legitimiert, denen aber de facto kein Text zugrunde liegt.¹

-
1. Solche "fiktiven Illustrationen" - die auf einen Vorgang deutlich anspielen, der aber aus dem Sichtbaren nicht allein hervorgeht - findet sich auch bei Rossetti, u.a.:
- The Blue Closet (1857; SUNF III, pl. 115)
 - A Christmas Carol (1857-8; SUNF III, pl. 134)
 - The Tune of Seven Towers (1857; SUNF III, pl. 130)
 - Chapel before the Lists (1857/ff; SUNF III, pl. 135)
 - Before the Battle (1857-8; SUNF III, pl. 148).

Dabei können die drei letzten Titel untereinander ohne größere Einbuße ausgetauscht werden und auch die beiden ersten untereinander. Bei "The Blue Closet" und "A Christmas Carol" findet sich auch besonders auffallend eine Austauschbarkeit ikonografischer Details.

Auf die Aquarelle "The Tune of Seven Towers" und "The Blue Closet" gibt es im übrigen nachträglich verfertigte Gedichte von William Morris, die aber ebensowenig die Bilder erklären wie die Bilder Illustrationen dieser Gedichte werden können.

Rossetti über die beiden Gedichte Morris':
"(...) the poems were the result of the pictures, but dont at all tally to any purpose with them though beautiful in themselves".
G.S. LAYARD, Tennysen and his Pre-Raphaelite illustrators, London, 1894, p. 55.

Ohne literarische Anregung gibt es das Selbstbildnis, eine Landschaftszeichnung und ein paar Kopf- und Figurenstudien. (Aber völlig "frei" - da ohne literarische Abhängigkeit - sind jene Arbeiten nun auch nicht, was das Stilistische angeht. Kaum hatet diesen Zeichnungen von Köpfen oder Figuren der lockere Strich einer flüchtigen Komposition oder eines intuitiven, spontanen Entwurfs an, vielmehr sind sie an feste, allerdings optische Vorstellungen gebunden wie Siddal sie in den vielen Studien Rossettis von ihr vorfand oder wie sie ihr für ein Selbstbildnis festzuliegen schienen).

Eine literarisch-inhaltliche oder ethische Fundierung als Anregung eines Bildthemas ist bei Siddal und den Präraffaeliten laut Doktrin der präraffaelitischen Bruderschaft der wichtigste Anlaß zum Malen.¹ Ihre Malerei verfolgt deshalb von der Doktrin her weniger ein ästhetisches als inhaltlich-idealistisches Ziel. " (...) the world of our fathers with its chief characteristics - religion, art, chivalry, and love"² diene ihrer Orientierung. Die Ergebnisse sind häufig Illustrationen (besonders bei Siddal) oder Allegorese.

1. Ziele der P.R.E. (BATE, 1901, p.8)

- I. To have genuine ideas to express,
- II. To study Nature attentively, so as to know how to express them,
- III. To sympathize with what is direct and heartfelt in previous art to the exclusion of what is conventional and self-parading, and learned by rote, and
- IV. Most indispensable of all to produce thoroughly good pictures and statues."

2. F.M. HULLFEN, Lord Leighton, London, 1896, p.116 - 117 (auch SURTELLS, I, p. 56, Anm. 2).

Die Zwiespältigkeit zwischen Doktrin und Werk liegt aber nicht darin, daß die Kunst der Prä-raffaeliten reine Inhaltsmystik sei,¹ die nur mehr zufällig zu Papier gebracht worden ist (was sich aus vielen der Kritiken bis in jüngste Zeit ableiten läßt).² Das Inhaltliche eines Themas wurde vielmehr von der Doktrin besonders hervorgehoben, im Formalen ging man von der Doktrin unabhängige und neue Wege (der Einfluß auf den Jugendstil z.B. geschah vor allem durch die Form).

1. A.H. BOHREK: "Sie reagierten zwar mit rückwärts-gewandten, ja oft mit mystifizierenden Antworten, aber auf sehr richtig gestellte Fragen. Ihre Ideeniluchten in mittelalterliche, literarisch vermittelte Sagenwelten oder kultische Inbilder von erotischer Nervosität, (...) waren nie formalistische Spielereien jenseits eines Begriffs von Geschichte. Vielmehr wurde die ästhetische Revolution von ihren Urhebern als revolutionärer Akt schlechthin verstanden. Ihre Weltflucht - so resignativ und mystagogisch sie in einzelnen Beispielen auch war - entsprang noch keiner beliebigen Form-Ideologie (wie bei einigen Künstlern der Décadance) sondern einem durchgehaltenen utopischen Motiv." BOHREK, Die Prä-raffaeliten; Frankfurter Allgemeine Zeitung, Samstag, 30. Januar 1971.
2. "Pre-raphaelism was quite as much a literary movement as an artistic one, and the paintings produced by the Brotherhood and their associates during the 1850's were not inspired by any aesthetic of 'pure form'. The qualities which they so evidently share with the poetry and imaginative literature of the period - lyrical sentiment, poetic overtones, and an emphasis on narrative in which the actors are shown in some acute crisis of emotion - (...) - are qualities not readily expressible in terms of the more formal art of sculpture." JOHN GERR, "Alexander Munro's 'Paolo and Francesca'; in: Burl. Mag., Nov. 1963, p.509f.

(Themen-
vorlage und
Verarbeitung)

Den meisten Themen liegt ein Kommunikationsproblem zugrunde. Bis auf wenige Einzelfälle wird der Konflikt jedoch in Siddals Illustrationen im Gegensatz zur Vorlage nicht thematisch, er ist lediglich als Motivanregung aufgegriffen.¹ Probleme der beiden Geschlechter liegen am häufigsten vor, dann sind es aber auch Frauen, die ein gemeinsames Schicksal oder ein Problem miteinander haben; auch hierbei kann es sich gelegentlich um einen indirekten Konflikt zwischen einem Mann und einer Frau handeln, der sich aber in der Konfrontation zweier oder mehrerer Frauen ausdrückt.

Bei den als fiktive Illustrationen bezeichneten Blättern ohne literarische Quelle ist ein Konflikt oder Problem nicht eindeutig ableitbar (ein Beweis für ein Im-Motiv-Eleiden des Themas, das erst durch Zuhilfenahme des Textes geklärt werden würde).² Kommunikation allerdings ist auch hier vorhanden und ein Konflikt möglich. In den wenigen restlichen, sogenannten "freien" Arbeiten sind allein Mädchen- und Frauenköpfe beziehungsweise -gestalten dargestellt, niemals ein Mann. Allein eine Zeichnung im erhaltenen Werk bleibt ohne Personendarstellung: die schon mehrfach als Ausnahme erwähnte Landschaft (K. 102). Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die in den Illustrationen gegebenen Kommunikationen einen wie auch immer zu spezifizierenden Konflikt enthalten, der bisweilen sogar heraustritt ohne daß er a priori gesetzt wäre.³

1. Genauere Ausführung im systematischen Werkteil, jeweils Grundsatz (4) und (5).

2. desgl.

3. Vergleicht man z.B. Madonna- und Kind-Darstellungen anderer Künstler mit denen Siddals, dann geben Siddals Blätter durchaus kein glückliches Mutter-Kind-Verhältnis wieder.

Die bisher angesprochenen Bilder "handeln" größtenteils von Liebe, und deren Interpretation ist bei Siddal letztlich Sinnlosigkeit durch Entfremdung, Mißverständnis, Ungewißheit, Betrug oder Einfluß von außen (Schicksal),¹ und dabei bringt erst die Kenntnis des Textes die Unterschiede, ob Entfremdung oder Mißverständnis etc. die Ursache des Konflikts sind - aus den Illustrationen geht allein eine Konfliktsituation hervor und damit werden die Titel bisweilen austauschbar. Selbst Elternliebe wird nicht problemlos dargestellt, sondern hierfür werden Beispiele mit fatalem Ende gewählt² oder das einfache Beieinander von Mutter und Kind steif und ohne aus der Zeichnung ablesbare innere Bindung gezeigt.³

Auch das Thema einer geistigen oder himmlischen Liebe hat Siddal dargestellt in den zwei römischen Märtyrerinnen Agnes und Cäcilia über den Weg der Jennyson-Gerichte.⁴

-
1. Entfremdung: The Lady of Shalott K.40-41; Sister Helen K.68 -70.
Mißverständnis: The Lass of Lochroyan K. 42-45.
Ungewißheit: Lady Affixing Pennant K. 36; vielleicht auch The Lovers K.46-47.
Betrug: La Belle Dame Sans Merci K. 29-33; Sister Helen K. 68-70.
Schicksal: Clerk Saunders K. 10-14; The Woeiful Victory K. 73-75; Sir Patrick Spens K. 67.
 2. Jephthah's Daughter K. 19-24; Madonna and Child K. 49-58; Lady Clare K. 37-39.
 3. Frau mit Kind K. 79; Frau mit Baby K. 81.
 4. St. Agnes Eve K. 1-5; St. Cecilia K. 6-9.
Vielleicht auch in The Lovers K. 46-47.
Diese Art der höfischen, distanzierten Liebe findet sich auch bei Rossetti in dieser Zeit (St. George and the Princess Sabra; The Tune of Seven Towers).

line konfliktlose Liebe gibt es nicht,¹ denn auch über dem, was im Thema geistiger oder himmlischer Liebe als Idealzustand anzusehen wäre, schwebt die Gewintheit des drohenden Märtyrertods, was natürlich der "reinen" Liebe nicht widerspricht, aber gerade in den Siddalschen Bildern zu diesen Themen als Tragik angesehen wird.² So werden Heilige zu "Schwestern" einer Sister Helen, Lady Clare, Lass of Lochroyan, May Margaret (aus Clerk Saunders) oder umgekehrt, und sind letztlich untereinander austauschbar.

Zu diesen ideellen Themen, zumindest vom Gehalt her, gehören in Siddals Werk auch solche, bei denen ein Einzelner auf der Suche nach dem "Heil" oder "Glück" ist,³ das er durch Abkehr von Welt oder

1. Mit der Zeichnung "The Lovers" (K. 46-47) könnte durch das Motiv des gemeinsamen Singens oder Sich-Umarmens ein konfliktloser Zustand intendiert sein (das vor sich hinstarrende Kind trägt keinen inhaltsverweisenden Sinnbezug als evtl. Engel o.a.). Sollte es hierzu aber doch eine literarische Fundierung geben, könnte jederzeit ein textlicher Konflikt hinzukommen, so wie z.B. die beiden Zeichnungen eines Paares am Brunnen (K. 32-33) - für die bisher keine literarische Quelle bekannt war - auf den ersten Blick als konfliktlos erscheinen, bei der Zuordnung (durch motivische Gegebenheiten) zu "La Belle Dame Sans Merci" K. 29-31) aber als von fatalem Schicksal Bestimmte sich erweisen (d.h. von Siddal so gemeint sind, selbst wenn das nicht aus ihrem Bild spricht).
2. Dies verrät sich an den motivischen Beigaben, die der Hl. Agnes oder Hl. Cécilie ohne Anregung des Texts von Siddal zugefügt werden. Zum Beispiel: St. Agnes Eve (K. 3): Grabesgruft mit Kreuz, kreuztragender Christus; St. Cecilia (K. 6) - Kreuz und Glöckchen (möglicherweise Sterbeglöckchen); St. Cecilia (K. 7) - Anbetende Madonna in fast kreuzartigem Vierpaß, Engel als Orgeldekor, Kreuz.
3. The Quest of the Grail, K. 62-65; Pippa Passes K. 59-61.

Gesellschaft zu erreichen hofft.¹ Bei den übrigen Arbeiten, die inhaltlich noch keiner Gruppe zuzuordnen gewesen sind, liegt von der textlichen Vorlage auch kein Konflikt im bisher betonten Sinn vor, allerdings scheint ein solcher aus den Zeichnungen, solange die Quelle nicht bekannt ist, zu sprechen,² ist also Siddals Interpretation dieses Themas.

Vielleicht ist die Konsequenz eines Konfliktes in den von Siddal gewählten Themen der Tod. Bei den meisten Illustrationen, deren Gehalt durch einen Text eindeutig ist, ist das Todesmotiv für einen der beiden Partner als zukünftiges Schicksal gewiß.³ Der bereits erfolgte Tod kann auch ein

1. "Der nach allen Richtungen durchlittene, aber oft nur illusionär gelöste Konflikt lenkte diese Künstler auf die Gestaltung unerfüllter oder vom Schicksal zerstörter Liebesbeziehungen aus dem Mittelalter. Das Troubadour-Ideal gab der Versagung einen höheren spirituellen Wert, es verlieh dem fruchtlosen Liebesdienst künstlerisch befriedigendere Formen als die zermürbend langen Verlobungen der viktorianischen Epoche (...)" Gert SCHIFF, Zeitkritik und Zeitflucht in der Malerei der Präraffaeliten. (Stud. zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 6) München 1970, p. 180.

2. The Goshawk K. 16; Lady Clare, K. 37-39.

3. Clerk Saunders K. 10-14; Jephtah's Daughter K. 19-24; Lady of Shalott K. 40-41; Lass of Lochroyan K. 42-45; Macbeth K. 48; Sir P. Spens K. 67; Sister Helen K. 68-70; The Woeful Victory K. 73-75; aber auch St. Agnes Eve K. 1-5; St. Cecilia und Madonna and Child K. 49-58.

Anlaß für die Darstellung sein.¹ Merkwürdigerweise illustriert Siddal - wenn man von den Madonna-und-Kind-Darstellungen absieht - kein neutestamentarisches Geschehen im Zusammenhang mit Christus als Lebendem oder Lehrendem, allein solche, die mit seinem Tod in Verbindung stehen: Kreuztragung (als Bild im Bild bei K.3 und 4), Kreuzabnahme und Die Drei Marien am Grab.

Allein zwei Themen aus dem gesamten Oeuvre entziehen sich dem Motiv 'Tod als Lösung eines Konflikts' ganz.² Bei wenigen anderen bleibt es im Ungewissen,³ aber nicht interpretatorisch als Qualität, sondern allein durch fehlenden Text bei nicht eindeutiger Darstellung. In dem so häufigen, ja fast ausschließlich vorkommenden Motiv 'Tod' aus verschiedenartigen Gründen, fällt allerdings auf, daß es einerseits nicht umfassend thematisch wird (denn das ist mit den attributiv auftauchenden Motivdetails nicht notwendigerweise gegeben), sondern meistens erst durch die Vorlage erklärt wird, andererseits auch, daß in den Vorlagen nur ein erfolgter oder bevorstehender Tod Siddals Interesse findet, niemals das Sterben oder unmittelbar in den Tod Münden, das in den Texten die Konsequenz oder den Endpunkt eines aufgebauten und vollzogenen

1. Deposition K. 15
Holy Sepulchre K.18
King Arthur K. 25-28.

2. Lady Clare K. 37-39
Pippa Passes K. 60-62.

3. The Lovers K. 46, 47
The Haunted Wood K. 17

Geschehens bildet.¹

(Symbole)

Hierzu ist ein weiteres Phänomen wichtig: die Symbolik.² Es ist kaum möglich, für die in Siddals Bildern vorkommenden Beigaben, Attribute und Dekorationen eindeutig, ^{einen,} innerhalb ihres Werks gleichbleibenden Symbolwert festzustellen, da sie meistens Attribut und Dekor bleiben. Eine gleichbleibende Symbolik vom Inhaltlichen ist lediglich festzustellen bei Kreuzen, Kruzifixen und Engeln. Sei es nun, daß Kreuze an Halsketten auftauchen, einem Gesims unvermittelt vorliegen, ebenso unvermittelt auf eine Wand gezeichnet sind, eins unter vielen Utensilien eines jungfräulichen Gemachs darstellen oder die Kreuze Golgathas im Hintergrund andeuten,³ immer verweisen diese Kreuze auf drohenden oder eingetretenen Tod. Eine Deutung der Kreuze als Todessymbole zeigt sich besonders deutlich an der Siddal eigenen Uminterpretation eines einfachen Fensterkreuzes zu einem Kruzifix (das man als "Priindung" Siddals ansehen kann).⁴ Bei den sonst als Altarschmuck

1. Psychologisch wird dies als Verdrängungsmechanismus ausgelegt werden können, wenn das Davor und das Danach so intensiv interessieren, statt das Geschehen selbst. Möglicherweise mag die ständige Konfrontation mit dem eigenen Tod bei Siddal einen solchen Effekt gehabt haben.

2. Unter Symbolik soll hier verstanden werden ein Gegenstand, eine Gestalt oder ein Zeichen, das in einheitlicher Bedeutung für ein Abstraktum steht.

3. The Woeful Victory, K. 73; St. Cecilia, K. 6, 7; St. Agnes Eve, K. 3; Sister Helen, K. 69, 70; Clerk Saunders, K. 10, 13; Deposition, K. 15; Holy Sepulchre, K. 18.

4. The Quest of the Grail, K. 62, 63, 65.

dienenden Kruzifixen¹ bleibt der Verweis natürlich ebenso². In solcher Undeutlichkeit ist der Symbolwert bei Engeln nicht gegeben. Das liegt nicht nur daran, daß bei verschiedenen Illustrationen Engel aufgrund der literarischen Vorlage ikonografisch notwendig sind und damit ein Symbolcharakter nicht von einer Siddalschen Interpretation allein bestimmt ist,³ sondern auch daran, daß als Dekoration gegebene Engel erst über eine inhaltliche Folgerung zu Todessymbolen werden. Hierbei können Engel als Dekor eines Pilasters dienen, einer Zimmerecke vorgelegt sein, einen Betstuhl oder eine Orgel schmücken oder als Engelsgestalt den dargestellten Figuren auch ohne ikonografische Bedingung beigeordnet sein, also in gleicher Realitätsebene versatzstückhaft eingesetzt.⁴ Eine Siddalsche Umdeutung - wie bei den Kruzifixen als Fensterkreuze - gibt es nicht. Werden Engel allerdings

1. St. Agnes Eve, K. 1; The Lady of Shalott, K. 40.

2. Zu betonen ist bei den genannten Kreuz-Symbolen (Halskette, Altar- oder Wand-Kruzifix, Kreuz als Wandornament), daß sie grundsätzlich der gleichen Realitätsebene angehören wie Personen und Gegenstände der Darstellung. Die allgemein bekannte Chiffre "Kreuz" ist also versatzstückhaft angewandt und sowohl literarisch als anschaulich verstehbar, auch wenn sie im literarischen Vorwurf nicht gegeben ist. Jene Fensterkreuz-Kruzifixe aber stellen eine Umdeutung dar als formal gelöstes und allein anschaulich verständliches Symbol.

3. Und hierbei müßte von Fall zu Fall geklärt werden, ob ein solcher Engel bereits in der literarischen Vorlage als Symbol eingesetzt ist.

4. The Lass of Lochroyan, K. 43; St. Agnes, K. 1, 5; Clerk Saunders, K. 10 (Dekor am Betstuhl); St. Cecilia, K. 7; Madonna and Child, K. 50, 51.

unabhängig von der literarischen Vorlage als "dekorativen" Hirnangebot ("Relief", "Schnitzerei" im dargestellten Innenraum), kann eine Funktion als Todessymbol abgeleitet werden und erweist sich als Siddals Interpretation des Texts.

Andere Attribute können - mit diesen erwähnten Todessymbolen verglichen - nicht eindeutig und nicht durchgängig als Symbole identifiziert werden, vielmehr werden sie als dekorative Beigaben stillebenartig arrangiert, vergleichbar der Konzeption Rossettis, der sie in seiner Frühzeit ebenfalls auf ein Wandbord, in eine Nische oder an ähnlichen Stellen anzuheften pflegt.¹ Es kann dabei nicht ausgeschlossen werden, daß Siddal auch bei diesen "Arrangements" einen Symbolgehalt beabsichtigte (da sie zum Teil auch geläufige Symbole wie ein Stundenglas in ein stillebenartiges Arrangement übernimmt), der aber als inhaltlicher Überbau Gegenstände ohne optische Klärung mit Gehalt überfrachtet.²

-
1. The Girlhood of Mary Virgin, SURTESS, pl. 26; Fra Face, SURTESS, pl. 94 etc.
 2. "In manchen Fällen zwingt der spezifische Symbolinhalt den Maler, neue Emblemzeichen zu schaffen, die dann, nicht von traditionellen Assoziationen gestützt, im besonderen Maße der poetischen Erklärung bedürfen."
LOTHAR HÖNNIGHAUSEN,
Präraffaeliten und Fin de Siècle; - Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik.
München 1971.

Es läßt sich demnach aus den symbolartig verwendeten Gegenständen in Siddals Werk keine zu verallgemeinernde Gültigkeit ableiten.¹

-
1. Die in Siddals Bildern symbolartig angewandten Gegenstände sind:
Glocken und kleine Tischorgeln;
Vögel (bisweilen wohl als Tauben gedacht);
Rosenbüsche, Lilien, Efeu, hauptsächlich aber undifferenzierte Pflanzten;
Vasen und verschiedenartige ebenfalls undifferenzierte Gefäße;
Bibel und Gebetbücher.

Sehr merkwürdig ist das Motiv eines mit den Zähnen gehaltenen Stabs, bzw. einer Gerte (Clerk Saunders, K. 10, 11, 13, 14 und Figurenstudie, K. 99). Gerten finden sich sonst noch in der Hand oder unter den Füßen verschiedener Gestalten (Pippa Passes, K. 59-61; La Belle Dame Sans Merci, K. 30, 31).

Von den vereinzelt auftauchenden "Symbolen" ist allein sofort verständlich die Sanduhr bei Clerk Saunders (K. 10).

Interpretierenden Charakter tragen jene Wanddekorationen, die als "Bilder im Bild" das Geschehen durch Zufügung einer (möglicherweise) entsprechenden Szene aus dem Neuen Testament bereichern oder darüberhinausweisen (St. Agnes, K. 3, 4; Lady Clare, K. 37; The Lady of Shalott, K. 40; St. Cecilia, K. 7, im Vierpaß; The Quest of the Grail, K. 65, als "Skulptur").

An Rossettis bevorzugten Symbolen - Sonne, Mond, Roter Mohn, Geißblatt, Taube und Buchfink (für Siddal selbst) - orientiert sie sich inhaltlich nicht, sie verwendet sie allenfalls gelegentlich als reine Motive ohne Symbolwert.

(Bildaufbau,
motivisch)

Die Konzeption im Bildaufbau der Siddalschen Werke ist größtenteils einheitlich, meist befinden sich ein oder zwei, gelegentlich mehrere Personen in oder vor einer Phantasiearchitektur, die aus einzelnen Streifen- oder Kassettenelementen, oftmals mittelalterlich anmutender Vertäfelungen, zusammengesetzt ist und deren gesamter Aufbau motivisch kaum realen ("nachbaubaren") Innen- oder Außenbauvorstellungen entspricht.¹ Fast durchweg finden sich solche Elemente phantastischer Architekturen, die häufig über Lok gesehene Raumabschnitte sind, als Folien für das vor ihnen präsentierte Geschehen.² Diese Architekturen, die als "Kulissenwände" gesehen werden,³ werden dann durch Flächenfelder in Form von Bildern, Ausblicken oder Interieurdetails motiviert. Eine motivische Variation für den Standpunkt einer Person wird gelegentlich durch verschiedene Niveauhöhe innerhalb der Phantasiearchitektur geschaffen.⁴ Die Gestalt oder Gruppe befindet sich hierbei auf einer Stufe oder in einem Zwischengeschoß, denn der motivisch angegebene Innenraum geht unter ihr weiter, die Basis ist eindeutig als über einer Krypta oder einem Untergeschoß durch Einblicke oder hinführende Treppen liegend gezeigt. Sonst ist es meistens

-
1. Diese motivische Eigenart Siddals wird im systematischen Werkteil auf die formale Bedeutung hin analysiert.
 2. St. Agnes, K. 3-5; Clerk Saunders, K. 10-14; The Gay Goshawk, K. 16; Lady Allixing Pennant, K. 26; Lady Clare, K. 37-39; The Lady of Shalott, K. 40; The Lass of Lochroyan, K. 42-44; Macbeth, K. 48; Madonna and Child, K. 50, 51; Sister Helen, K. 69-71.
 3. Auf diesen Begriff wird ebenfalls im systematischen Werkteil näher eingegangen.
 4. St. Agnes, K. 1, 2; Cecilia, K. 6-9; Madonna and Child, K. 48; Lady Clare, K. 37, 38.

eine kleine Basis knapp vor einer Wand oder einem Winkel auf der sich das "Geschehen" abspielt. Einmal ist diese Basis, die sonst vom unteren Bildrand überschritten und gelegentlich als nahezu eigenständige Form interpretiert wird, vom Bildrand abgesetzt und wird als solche motiviert, ist Treppenabsatz oder Podest.¹ Bei einem Teil der Bilder sind aber die Architekturelemente nicht eindeutig als Innen- oder Außenräume anzusehen, vielmehr geht hier der für Siddal so typische phantastische Umraum ihrer Personen so weit, daß er eine Neuschöpfung als Zwittergebilde zwischen Innen- und Außenbau darstellt.² So türmen sich Gebäude auf aus Mauern, Winkeln, Geschossen, Absätzen, Nischen, Ausblicken, Einblicken und Treppen, die man mit Piranesis gezeichneten Gebilden im Fieberanfall, den "Carceri" (aber unabhängig von ihnen) vergleichen könnte.

Zwar gibt es auch bei Rossetti Architekturen, die in ähnlicher Weise ins Phantastische gesteigert werden, die aber im Grunde dem Realen verhaftet bleiben und dieses Reale nur durch Manierismen "künstlich" verfremden. Das zeigt sich auch in der Wirkung von einzelnen Binnenarchitekturen, die bei Siddal und Rossetti ähnlich durchlaufend verbunden werden. Oft stellen sich nämlich Innenraumdetails in einer Siddal eigenen Art von Gesamtkonzeptionen dar: sie sind aus lauter isolierten Teilen zusammengesetzt, aber als Mobiliar zeigen sie einen dem Wandcharakter aller hinterfragenden Flächen gemäßen übergreifenden Bezug, der als "Einbau-Möbel" bezeichnet werden könnte.³ Alles hängt hier aneinander,

1. St. Cecilia, K. 6-9.

2. Völlig unbaute Gebilde, deren Mauern und Fenster an Architektur orientiert sind, jedoch z.B. einen hindurchfließenden Fluß durchaus ermöglichen, finden sich in: The Quest of the Grail, K. 62, 63, 65; Figurenstudie, K. 99.

3. ALASTAIR GRIPPE, Dante Gabriel Rossetti; unpubl. Diss., Courtauld Institute, London, 1969.

ist tonig abgestimmt und kennt als Variationsmöglichkeit nur das Umbiegen von Ecken, Eintiefen von Nischen oder Ausschneiden von Durchblicken.¹ bei Rossettis gleichzeitigen Arbeiten gibt es diesen "Einbau-Möbeln" ähnliche Motive auch, sie sind nur stärker für eine Betonung ritterromanzenhafter, mittelalterlicher Interieurs eingesetzt und orientieren sich an deren Kaminen, Schnitzwerk, Scharnieren und Gobelins,² während sich Siddalls Detailangaben vom Motiv lösen und einen undeinierbaren Innenraum mit allein hierfür zusammengefügt Details ergeben.

Die Gesamtwirkung dieser Innen- beziehungsweise Außenräume wird dann weiterhin bestimmt durch die Nabsichtigkeit des Dargestellten wie das gleichmäßige Überziehen des Bildformats mit Detailformen ("horror vacui"). So wird zum Beispiel vom Boden bis zur Decke alles eingespannt, eine ganze Wand bis zu ihren Ecken oder ein Raum in seiner ganzen Erstreckung erfaßt und meistens in Aussicht gegeben,³ wodurch der Eindruck von Enge und Beengnis entsteht. Dementsprechend sind alle Wände, aus denen diese Räume "gebaut" sind, als scharf umgrenzte Flächen mit minutiöser Binnenzeichnung ausgeführt: durch Angaben von Stofflichkeit oder durch Schraffuren. Selten

1. Clerk Saunders, A. 10-14; Lady Clare, K. 37, 38; St. Agnes, K. 1-5; The Quest of the Grail, K. 62; Lady Affixing Pennant, K. 36.

2. The Tune of Seven Towers, SURTEES, Pl. 130; The Wedding of St. George and the Princess Sabra, SURTEES, pl. 132; Hamlet and Ophelia, SURTEES, pl. 152.

3. Am besten wohl zu bezeichnen mit Werner Hofmanns Begriff "ornamentale Labyrinthik". WERNER HOFMANN, Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Köln 1970, p. 13.

bleibt eine Fläche unbearbeitet, höchstens dann, wenn sie als neutraler Grund einer unvollendeten Skizze auftritt,¹ denn in weiter ausgeführten Zeichnungen wird die Grundfläche in einzelne bearbeitete Flächen (seien es Architekturen, seien es sonstige Hintergründe) aufgelöst, gegeneinander schraffiert und in hellerem oder dunkleren Ton abgestuft.² Daneben gibt es solche Blätter, bei denen der unbearbeitete Grund gleichwertig einer schraffierten oder getönten Fläche genutzt und von einem Umriß eingegrenzt wird. Da die einzigen Arbeiten dieser Art aber jene sind, die mehrfach identisch existieren, also wohl durchgepaust sein müssen, hat wohl die Technik, durch die vielleicht hiermit eine Vervielfältigungsmöglichkeit anvisiert wurde, diese Flächenkonzeption beeinflusst.³ Ein reziprokes Verhalten von Positiv- und Negativfläche, die nicht allein vom Gegenstand motiviert wird, findet sich allenfalls einmal,⁴ denn bei anderen Blättern⁵ sind lediglich erhellte und beschattete Motive nebeneinandergesetzt, wobei die hellste Fläche notwendigerweise aus dem Weiß des Papiergrunds resultiert.

Eine Alternative zu diesem System, das eine Figur oder Figurengruppe grundsätzlich mit einer sie umgebenden Architektur motivisch zusammenfügt, gibt es in Siddals Oeuvre nicht, nur einige Ausnahmen, die untereinander aber nicht einheitlich systematisierbar sind. Darunter fallen Darstellungen

-
1. Jephtah's Daughter, K. 19-24; St. Cecilia, K. 6; Lesende Frau, K. 80; King Arthur, K. 25.
 2. St. Agnes, K. 3,4; Lady Clare, K. 38; Clerk Saunders, K. 13, 14; Sister Helen, K. 69; u.a.m.
 3. Pippa Passes, K. 59-61; The Lovers, K. 46, 47.
 4. Clerk Saunders / Grisaille-Zeichnung, K. 11 (Ärmel- Türausschnitt).
 5. Sister Helen, K. 68; Lady of Shalott, K. 40.

mit Personen in einer Landschaft, ohne daß aber hier die Landschaft als Motiv so dominant wird, wie es sonst das Motiv einer Phantasiearchitektur gewesen ist, sie ist andeutungshaft hinterlegt¹ oder gleichwertig mit den Personengruppen angeordnet.² Sonst verhalten sich die Landschaftsangaben in entsprechender Anordnung der Architekturteile jener Hauptgruppe: vergleichbar den Wänden fügen sich nun Landschafts- oder Wegteile aneinander.³ Allein in einem Aquarell bedingt sich das Zusammenspiel von Landschaft und Menschen dergestalt, daß von einer Dramatisierung des Geschehens durch die Landschaft gesprochen werden kann.⁴ Darüberhinaus gibt es diese Ausnahmen: eine vollständig ausgeführte Landschaftszeichnung, ohne Andeutung eines Geschehens und ohne Einfügung von Personen⁵ und das Selbstbildnis, ohne dekorierendes oder attributhaftes Beiwerk einer Umgebung.⁶ So kann man sagen, daß Siddals fertig ausgeführte Zeichnungen, Griseille-Zeichnungen und Aquarelle fast ausschließlich eine Gestalt oder Gruppe inmitten von Architekturelementen zum Motiv haben. Dieses vom Motiv her auffallendste Charakteristikum im Werk Siddals ist deshalb Gegenstand der systematischen Analyse, da sich hieraus formale Konsequenzen ableiten lassen.

1. Deposition, K. 15.

2. The Haunted Wood, K. 17; Holy Sepulchre, K. 18; King Arthur, K. 25 - 28; Paar in einer Landschaft, K. 100.

3. Pipa Passes, K. 59-61; The Lovers, K. 46, 47.

4. Sir Patrick Spens, K. 67.

5. Landschaft, K. 102.

6. Selbstportrait, K. 66.

Figurenaufbau, Bei der Ausbildung der Figuren fällt eine
motivisch) relative Eintönigkeit der Motivdetails von Haltung,
Gestik und Kostüm auf. Es dominiert die hochauage-
richtete, gerade Gestalt.¹ Soll eine Bewegung an-
gezeigt werden, so wird das in Form einer Zick-
Zack-Linie verdeutlicht, um damit ein Hocken,
Knien, Sitzen oder Anlehnen anzugeben.² Anderer-
seits kann aber ein Knien auch dadurch ausgedrückt
werden, daß eine Gestalt wie eine Stehende konzi-
piert wird, deren Saum einfach umknickt ohne Be-
rücksichtigung anatomischer Gegebenheiten.³ Eine
ähnlich schematische Angabe bezeichnet auch das
Motiv "Fliegen" bei Engeln: Säume knicken ledig-
lich um und der Figur wird das Motiv "Stehen",
was aus anderen Teilen folgen müßte, entzogen.⁴
Köpfe werden entweder geradeaus gerichtet oder
wie unvermittelt abgewandt: sie beugen sich über-
mäßig gedehnt nach einer Seite,⁵ oder fast im
rechten Winkel nach unten oder vorne.⁶ Auch bei
weniger stark überlenkten Beuge-Motiven ist eine
Darstellungseigenart besonders auffallend: dem
geneigten Kopf liegt langes, glattes Haar dergestalt

1. St. Agnes, K.1-3; Clerk Saunders, K.10-14;
Holy Sepulchre, K.18; La Belle Dame sans Merci,
K.29-33; Macbeth, K.48; Pippa Passes, K.59-61;
Quest of Grail, K.62; Sir Patrick Spens, K.67.

2. St. Cecilia, K.8; Quest of Grail, K.62;
Macbeth, K.48; Deposition, K.15; Lady of
Shalott, K.40; Clerk Saunders, K.13; usw.

3. Madonna and Child, K.52-54; Sister Helen, K.68;
St. Agnes, K.4,5; Engel, K.84; 83; usw.

4. Quest of Grail, K.64; Engel mit Zimbeln, K.92;
Fliegende Engel, K.86; usw.

5. Lady Clare, K. 37,38; The Lass of Lochroyan,
K.43.

6. St. Agnes, K.4; Clerk Saunders, K.10, 11;
Sister Helen, K.68.

auf, daß sein Kontur von der Stirn bis über die Schulter als Diagonale, gelegentlich sogar als Horizontale verläuft.¹ Im allgemeinen sind die Gestalten im Profil oder Dreiviertelprofil gegeben, nur einmal ist eine en-face-Anordnung im Werk Siddals zu finden.² So wenden sich die Personen oft ab³ oder um,⁴ sind gelegentlich auf eine Ferne in Richtung der Bildtiefe gewandt,⁵ meistens aber schräg zueinander gestellt.⁶ Eine fast durchweg auftauchende Armangabe - kaum Geste zu nennen - ist der starr ausgestreckte oder aufgestützte Arm.⁷ Die so gegebene Konzeption des Arms, egal ob er etwas darbietet,⁸ auf etwas hinweist,⁹ lediglich herabfällt¹⁰ oder aufliegt,¹¹ trägt eine betonte Richtung und ist meistens formal wichtiger als motivisch.

Auch in den Gewändern der dargestellten Personen variierte Siddal wenig. Fast immer wird ein Körper von einem langen, glatten, neutralen Gewand bedeckt, das sich seiner richtungsmäßigen

-
1. The Lass of Lochroyan, K.43,45; Sister Helen, K.68; Clerk Saunders, K.13; St. Agnes, K.4; Deposition, K.15; Lady Aifixing Pennant, K.36; Lady Clare (schwach), K.37,38.
 2. Engel, K.84.
 3. Macbeth, K.48; The Woeful Victory, K.73-75; Lady Clare, K.37,38.
 4. Lady of Shalott, K.40; Quest of Grail, K.62;
 5. St. Agnes, K.1-3, 5; Madonna and Child, K.50,51.
 6. Clerk Saunders, K.10-14; Lady Aifixing Pennant, K.36; Quest of Grail, K.62; usw.
 7. Dieses Motiv ist so häufig, daß es nicht ganz aufgezählt werden kann; u.a.in: St. Agnes, K.1-5; Quest of Grail, K.62; The Lovers, K.46,47 (kleine Gestalt rechts); Deposition, K.15; St. Cecilia, K.6-9; The Gay Goshawk, K.16.
 8. Quest of Grail, K.62.
 9. Haunted Wood, K.18.
 10. The Gay Goshawk, K.16.
 11. St. Agnes, K.1.

Anordnung unterordnet und einen glatten, oft starren Kontur bewirkt.¹ Diese kuttonartigen Umhüllungen tragen keine Anzeichen von modischer Variation, nur gelegentlich einen Verweis als mittelalterliches Requisit durch zugelegte Hauben, Aufschläge, Bänder oder Ornamentborten.² Männliche Gestalten, die ohnehin sehr selten auftauchen, sind, entsprechend der Themenwahl, meistens gerüstet.³ Aber selbst wenn hierbei eine Rüstung nicht eindeutig angegeben ist, sind Männer mit schmalen, hemdartigen Überwürfen bekleidet, die zeitlos sind, fern von modischem Kostüm.⁴ Keineswegs aber sind diese Gewänder durch Verweis auf andere Zeit motivisch überfrachtet oder übermäßig hervorgehoben, wie sie es zuweilen bei Rossetti sein können.⁵

Die Geschlossenheit eines Umrisses und seine lineare Betonung ist ein charakteristisches Merkmal der Siddalschen Arbeiten. Die Trennung der Motive voneinander erfolgt durch ihre jeweiligen Begrenzungslinien und innerhalb dieser Begrenzungen wird - wie schon gesagt - mit Dekor oder Schraffur gefüllt, was jedem Motiv einen starken

-
1. Clerk Saunders, K.13, 14; Haunted Wood, K.18; Quest of Grail, K.62; Pippa Passes, K.59-61.
 2. Lady Clare, K.37, 38; Clerk Saunders, K.10.
 3. The Gay Goshawk, K.16; King Arthur, K.26, 27; Lady Affixing Pennant, K.36; Macbeth, K.48; Quest of Grail, K.62-64; Woeful Victory, K.73-75.
 4. Quest of Grail, K.62, 65; Clerk Saunders, K. 10, 11, 13, 14; La Belle Dame, K.30, 31, 34, 35; Jephtah's Daughter, K.22.
 5. The Story of St. George and the Dragon, SURTEES, pl.219; The Wedding of St. George, SURTEES, pl.132; Joseph accused before Potifar, SURTEES, pl.194; Cassandra, SURTEES, pl. 196.

Flächenwert gibt. Es sind kaum plastisch-motivische Formen abzulesen. Eine Ausnahme bilden solche Zeichnungen, die aufgrund ihres Ausdrucksstadiums (Skizze) auf die Ausbildung von Flächenformen innerhalb der Umgebung und der Figuren verzichten, weshalb diese weniger in Flächen zerlegt, als als plastische Kuben erscheinen (zu vergleichen etwa mit Bildhauerzeichnungen).¹

Rossettis
Einfluß
auf Siddal)

Rossettis Einfluß auf Siddals Bilder ist weniger stark als allgemein betont wird und erschöpft sich hauptsächlich im Motivischen und dem Vorzug bestimmter Techniken. Das im Folgenden herauszuarbeitende System als Grundlage der Struktur ihrer Bilder deckt sich nicht mit Rossettis Bildstruktur. Siddal ist gerade hierbei viel selbständiger - nicht nur unabhängig von Rossetti, sondern auch von den Zeitgenossen - als in der Wahl der Themen und Motive. Es ist zwar eindeutig eine Orientierung an Rossetti zu vermerken, was Thema, Motiv und Technik angeht, die Art aber, wie diese Motive dargestellt werden, hat mit Rossettis Konzeption kaum Gemeinsamkeit.

Rossettis Bilder der 50er Jahre, hauptsächlich zwischen 1855 und 1860, sind kleinformatige Aquarelle, deren Farbe er durch Versuche mit Leimzufügung dickflüssiger und farblich kräftiger machen wollte. Siddal übernimmt für ihre Aquarelle diese Farbsubstanzen (besonders zu sehen an Original von Lady Clare), macht aber selbst keine Versuche.

Ihre linienbetonten Zeichnungen gehen technisch von Rossettis frühen Zeichnungen aus.² Eine Anregung allerdings für ihre Grisaille-Zeichnungen

1. King Arthur, K. 25; Frauengestalt, K. 78;
Belle Dame, K. 34.

2. Guinevere, SURTESS, pl. 23; Ulalume, pl. 16; u.a.m.

läßt sich nicht auf Rossetti zurückführen.

Siddals Aquarelle haben mit denen Rossettis die kleinen Formate gemeinsam, die meistens nur knapp über 20 cm in der Höhe liegen, und unter 20 cm in der Breite.¹

Nach 1860, als Siddal nicht mehr malte, benutzte Rossetti mehr und mehr größere Formate, ursprünglich ausgelöst durch den Übergang zur Ölmalerei, dann aber bedingt durch die Wandlung seines Stils. Seine kleinformatigen, fast illuminationsartigen Arbeiten der 50er Jahre zeichnen sich aus durch eine Überfülle minutiöser Details, die voneinander linear und farblich hart abgegrenzt werden. Diese verwirrende Fülle, mit der Rossetti versucht, möglichst viele für den Inhalt sprechende allegorische, symbolische oder das erwünschte mittelalterliche Sujet rein beschreibende Motive einzubringen, haftet Siddal zum Teil an,² ist aber sicher oft Rossettis direktes Zutun,³ im Glauben,

-
1. Die Aquarelle liegen in der Höhe zwischen 12 und 28 cm. Ihre Breiten sind 9-23 cm. Eine Ausnahme bildet Lady Clare (K.37), das als einzige Arbeit fast 40 cm hoch ist, es ist zugleich das breiteste Bild.
Die Grisaille-Zeichnungen sind etwas kleiner: in der Höhe zwischen 12 und 22 cm (Clerk Saunders, K.11, allerdings fast 26 cm hoch) und in der Breite 9-20 cm.
Bei den Zeichnungen variieren die Größen mehr. Meistens liegen Höhe und Breite zwischen 10 und 20 cm, aber es gibt auch eine ganze Anzahl unter 10 und über 20 cm.
 2. Lady Clare, K. 37; Quest of Grail, K. 62; Clerk Saunders, K. 10.
 3. Im Fall von Clerk Saunders (10), Quest of Grail(62) und Selfportrait (66) ist sein Eingreifen überliefert.

ihre Bilder damit qualitativ aufzuwerten, denn bei weniger ausgeführten oder lockerer gezeichnet wirkenden Arbeiten treten einzelne Motive dadurch zurück, daß sie sich Flächen unterordnen.¹ Bei jenen umbauten Holz-Interieurs läßt Siddal auch - im Gegensatz zu Rossetti - Schnitzerei, heraldische Requisiten, Gobelins und Stickerei weg, zugunsten eines glatten Mauerstreifens, eines klarumgrenzten Durchblicks oder der wenigen stillebenartig angeordneten symbolhaften Gegenstände.² Die bedrängende Enge von Räumen, die wenig höher sind als die Personen in ihnen, dadurch daß sie vom Boden bis zur Decke umbaut und mit allen Details ineinandergefügt sind, zeichnet sowohl Siddals als auch Rossettis Bilder dieser Zeit sehr häufig aus und an dieser Bedrängnis haben auch die Winkel und Nischen Anteil.

Typisch Rossettische Einzelmotive im Werk Siddals sind kaum zu finden. So ist ein quergelegter Speer mit Banner, wie er in Siddals Aquarell "Lady Affixing Pennant to a Knight's Spear" (K.36) auftritt, mit dem in Rossettis Aquarell "The Tune of Seven Towers"³ vergleichbar und nicht nur motivisch, sondern auch formal. Aus diesen beiden Bildern geht aber keineswegs eine Urheber-schaft dieses Motivs hervor. Nach der Datierung

1. St. Agnes (3,4); Sister Helen (68) etc.

2. St. Agnes (1), Lady Affixing Pennant (36), Clerk Saunders (11), Sister Helen (68) etc.
Dagegen Rossetti: Tune of Seven Towers, SURTEES, pl. 130; Hamlet and Ophelia, pl. 152; Before the Battle, pl. 148 etc.

3. SURTEES, pl. 130.

wäre sogar eine Beeinflussung Rossettis durch Siddal möglich.¹ Stärker an Rossetti orientiert sind dagegen als Ganzes Zeichnungen sitzender Gestalten.² Besonders die Zeichnung einer lesenden Frau (K. 80) im Sessel zeigt mehrere motivische Anlehnungen an Rossettis Zeichnung von Siddal, ebenfalls in einem Sessel.³ Siddals Selbstbildnis (K. 66) ist Rossettischen Köpfen seiner frühen Aquarelle in Haltung und Mimik sehr verwandt,⁴ findet allerdings später eine erneute ähnliche Verarbeitung durch Rossetti, wobei jener sich nun an Siddals Selbstbildnis orientiert haben mag.⁵ Aber das alles sind nur Beeinflussungen allgemeiner Art wie sie durch die Zusammenarbeit im gleichen Atelier leicht zustande kommen.

1. "The Tune of Seven Towers" ist 1857 datiert, Siddals Bild ist bereits zwischen 1856 und 1857 entstanden.

2. Lesende Frau K. 80
Junge Frau mit Baby K. 81.

3. "Portrait of E.E.S., full length" (Weymouth St.)
Wightwick Manor, loan Dennis.

4. "Beatrice Denying her Salutation to Dante" (1851)
SURTEES, pl. 33 (deutlicher noch auf der Replik
(1855) für Ruskin, Oxford, Ashmolean Museum.)

5. "Portrait of Miss Siddal", SURTEES, pl. 422.

(Siddals
Einfluß auf
Rossetti)

Größer scheint dagegen der Einfluß Siddalscher Motive auf Rossetti zu sein, es sind interessantere und originellere Motive, die Siddal liefert. Vor allem ist es die zusammengesunkene Gestalt der St. Cecilia (K. 6,7), die Rossetti für seinen Entwurf zum gleichen Thema übernimmt, der dann als Illustration in Dixon's Tennyson-Ausgabe aufgenommen worden ist. (Allein dieser Entwurf wurde in der bisherigen Forschung gelegentlich als von Siddal beeinflusst identifiziert.)¹ Rossettis Entwurf eines Titelblattes zu Christinas Gedichtband "The Prince's Progress" von 1866² geht im Motiv der auf einem Fenstersims ausgebreiteten Arme einer nach draußen blickenden Frauengestalt auf Siddals mehr als zehn Jahre frühere Entwürfe und das Aquarell "St. Agnes Eve" (K. 1,4) zurück. Auch in seiner Zeichnung "Aspecta Medusa"³ verwendet er Siddals Idee eines geschwungenen Treppenabsatzes aus St. Cecilia (K. 6,7). Das Motiv ausgebreiteten Haares der Entwürfe zu "La Belle Dame Sans Merci" (besonders K. 34,35) und einer Figurengruppe (K. 99) nimmt Rossetti für seine Zeichnung des gleichen Keatsschen Themas, obwohl es für dieses Haarmotiv im Text keinen Anhaltspunkt gibt.⁴ Auch die kompositorische Anlage der knieend hangesunkenen "Sister Helen" (K. 68,69)

1. Vgl. Katalogtext zu K. 6.

2. SURTEES, pl. 278

3. SURTEES, pl. 270, ca. 1865.

Besser noch in der verschollenen Version,
MARILLIER, p. 109

4. SURTEES, pl. 93

mit türartiger Feuerstelle und höher gelegenem Zimmerabsatz für den kleinen Bruder rechts, wie sie Rossetti in einer groben Skizze zu seinem eigenen Gedicht andeutet, stammt von Siddal.¹ Die Gestalt der Pippa ist von Rossetti fast "wörtlich" für sein Aquarell "St. Catharine" übernommen worden,² und die Gestalt der Lady Clare klingt noch in der hochaufgerichteten Frauengestalt seines Gemäldes "Before the Battle" an.³

dals
eil an
settis
dern)

Ein anderes und von den Rossetti-Forschern bisher unaufgedecktes Faktum ist Siddals Anteil an Rossettis Bildern. Daß Rossetti zuweilen bei ihren Arbeiten eingriff, ist bekannt⁴, und dabei handelte es sich meist um technische Hilfen, die sie für Perspektive und Anatomie menschlicher Bewegungen brauchte. Siddals direkte Beteiligung an seinen Bildern beruht auf Details. Nach Art von Werkstattgehilfen malte sie Hintergründe, gelegentlich eine ganze Gestalt und vermutlich ist sogar die Replik des Bildes "Arthur's Tomb"⁵ hauptsächlich von ihr ausgeführt worden. Die Beteiligung ist generell zu erkennen an der Ausführungsort von Details, wie etwa einer widerpenstigen Strichführung bei der Füllung einzelner Farbilächen, den Angaben bei Bäumen und Haaren ,

1. SURTEES, pl. 312, ca. 1870.

2. Pippa Passes, 1854 (K. 59-61);
St. Catherine, 1857, SURTEES; pl. 114,

3. Lady Clare, 1857 (K. 37);
Before the Battle, 1858 (SURTEES, pl. 148).

4. Clerk Saunders, (K.10) und Quest of Grail (K.62);
vgl. auch Katalogtext zu K. 62.

5. Tate Gallery; Abb. SONSTROEM, p. 76.
Obwohl Virginia Surtees sich dagegen ausspricht,
halte ich Siddals Beteiligung an diesem Bild für
wahrscheinlich (SURTEES, I, p.35 Anm. 3).

im fleckigen Inkarnat¹ und am Gesichtstyp mit starrem, düsteren Ausdruck.²

Eine merkwürdige Vergleichbarkeit findet sich bei dem Aquarell "The Tune of Seven Towers"³: das Mädchen, das rechts an der Bank lehnt, müßte nach einer Zeichnung Rossettis⁴ von Siddal ins Aquarell eingefügt worden sein, denn es unterscheidet sich speziell wieder in der Strichführung, Oberflächenbehandlung, Haarangabe und merkwürdig verschränkten Händen,⁵ die in der Vorzeichnung Rossettis weniger verzeichnet sind, deutlich von den anderen Gestalten innerhalb dieses Gemäldes.

In Rossettis unvollendetem Aquarell "The Passover in the Holy Family"⁶ könnten mehrere Details auf Siddal zurückzuführen sein. Wieder sind es Siddals charakteristische Kopitypen mit struppigem Haar,⁷ an die der Kopf des knieenden Johannes (links) gemahnt. Neben den weichen, fließenden und glatten Angaben beim Kopf der Maria scheint seiner mühselig aus vielen einander störenden Strichen und Flecken zusammengesetzt zu sein und entbehrt einer großen Linie. Marias dagegen ist dem Vorhaben, sich leicht nach unten zu beugen und zu blicken, untergeordnet, ohne daß man von technischen Mängeln abgelenkt würde.

1. Wie in: Lady Clare (K. 57); Selfportrait (K. 66); Madonna and Child (K. 49).

2. Wie bei: Clerk Saunders (K. 10, 11); Madonna and Child (K. 49) etc.

3. SURTELS, pl. 130

4. SURTELS, pl. 131.

5. Vgl. Sir Patrick Spens (K. 67): Hände der Stehenden rechts.

6. Tate Gallery; SURTELS, pl. 84

7. Wie in: St. Cecilia (6,7); Clerk Saunders (11).

Auf einer noch unbearbeiteten Fläche des Aquarells links ist eine nicht zu diesem Thema gehörige Skizze einer Maria mit Kind zu erkennen,¹ die durch motivische und stilistische Ähnlichkeit von Siddal gezeichnet sein muß.²

Für eine Beteiligung Siddals an Rossettis Kopie seines Aquarells "Betrice at a Marriage Feast denying her Salutation to Dante"³ gibt es sogar eine Vorzeichnung: die in der rechten oberen Ecke erkennbaren schräg entlangziehenden Engel, die es in der ersten Fassung nur schwach gibt,⁴ gehen eindeutig auf eine Siddalsche Vorzeichnung zurück.⁵

(Farbe)

In der kurzen Zeitspanne, in der sich Siddal mit dem Aquarell und damit der Farbe befaßt hat, konnte es schwerlich zu einer Entwicklung kommen.⁶ Bis auf "Sir Patrick Spens" (K. 67) und zum Teil auch "Lady Affixing Pennant" (K. 36) und "Lady Clare" (K. 37) sind die Aquarelle stilistisch gesehen konsequente Weiterentwicklungen ihrer Zeichnungen, die aufgrund der Vorstudien nurmehr ein Kolorieren der einzelnen Motive als Möglichkeit lassen, so daß deren von Linien eingegrenzte Flächen statt mit Schraffuren nun mit Farben ausgefüllt werden.

1. Leider nur am Original deutlich.

2. Vgl. generell Madonna and Child (K.52-58).

3. Oxford, Ashmolean Museum

4. SCOTTES, pl. 33.

5. K. 67 (verschollen), vgl. auch Katalogtext hierzu.

6. Da leider keine verlässlichen Farbaufnahmen der Aquarelle zu bekommen sind, muß die kurze Ausführung über Siddals Farben aufgrund der Farbnotizen geschehen, die im Katalog bei den entsprechenden Bildern jeweils notiert sind.

Diese Farbflecken setzen sich aus vielen Einzelstrichen, gelegentlich verschiedenen übereinandergesetzten und auf dem Papier erst miteinander gemischten Farbfleckchen zusammen, als seien sie mit Feder, Buntstift oder dünnem Pinsel aufgetragen. Einzelne Farben werden bevorzugt, kontrastierend und unabhängig nebeneinandergesetzt, die - wie die Komposition aus Einzelmotiven - nicht einer großen Linie oder umfassenden Einheit unterliegen.

Was die Auswahl der Farben angeht, so sei zunächst Rossettis Skala seiner bevorzugten Farben genannt:

"Als ich nachdachte, in welcher Reihenfolge ich die Farben liebe, fand ich folgendes:

1. reines, helles, warmes Grün
2. tiefe Goldfarbe
3. gewisse graue Valeurs
4. schattiges oder Stahlblau
5. Braun mit purpurnen Lichtern
6. Scharlach

Andere Farben sind nur lietsenswert je nach den Beziehungen, in die sie gebracht werden."¹

Das sind im wesentlichen auch Siddals Farben.

Leuchtendes Grün beherrscht die meisten Bilder und ist selbst bei den im Gesamteindruck so gespenstisch-düsteren immer als Alternative zu fahlem Violett vorhanden,² allerdings wird es dann oft graugrün. Jene von Rossetti bereits an zweiter Stelle bevorzugte "tiefe Goldfarbe" findet sich bei Siddal meistens dort, wo ein besonderer Akzent gesetzt ist: an Gewendaufschlägen, als Haar oder einfallendes Licht. Grau gibt es einmal am unteren Bildrand,

1. In: Arthur Symons, Dante Gabriel Rossetti.
Berlin o.J. (Verlag Otto Beckmann), p.42.

2. Clark Saunders (K. 10) vor allem.

sonst aber abgetönt in Grau-Lila, Grau-Blau und Grau-Grün - es sind also auch "gewisse graue Valeurs". Blau findet sich in Siddals Bildern oft, und zwar von leuchtendem bis ins Grau schattiertem Blau. Vor allem für Gewänder bevorzugt sie verschiedene Arten von Blau, oftmals bis ins Violett abgestuft. Braun findet sich nicht allzu oft, aber doch an wichtiger Stelle als größere Fläche bei Stoßbahnen oder Wandverkleidungen und auch gelegentlich ins Purpur, Violett oder Weinrot abgetönt. Reines Rot benutzt Siddal nicht, außer für Signaturen oder kleine hierdurch akzentuierte Gegenstände, niemals aber für große Flächen. Auffallend ist ihre Vorliebe für die Darstellung von kupferfarbenem Haar.

So sind reine Farben in ihren Aquarellen vornehmlich in Grün und Blau vertreten, alle anderen reinen Farben - Rot oder Gelb - markieren einen Akzent. Den von Blau-, Violett- und Grüntönen beherrschten Bildern haftet zusammen mit dem Braun der Innenraumangaben und den grauen oder schwarzen Schatten etwas Dusteres, Gespenstisches an. Außer in "Lady Clare" (K. 37), das durch leuchtende, hauptsächlich reine Farben allein im Oeuvre steht und "Sir Patrick Spens" (K. 67), das durch eine besonders große Variationsbreite in Grün-, Ocker- und Braunabstufungen am natürlichsten erscheint, sind die Farben der Siddalschen Aquarelle morbide und, obwohl sie sich im Detail an Rossettis Farbskala orientieren, unterscheiden sie sich im ganzen gerade durch diesen Effekt auffallend von seinen leuchtenderen und farbigeren Aquarellen dieser Zeit. Es liegt eben an "den Beziehungen, in die die Farben gebracht werden."

Chronologie)

Bei den behandelten Phänomenen wird aufgefallen sein, daß sie sich im gesamten Werk Siddals gleichermaßen finden. Themenauswahl, Symbolik, Bildaufbau, Motivtypik usw. bleiben im wesentlichen gleich. Eine Chronologie läßt sich deshalb kaum aus stilistischen Gründen aufstellen. Vielmehr lassen sich mithilfe der von Siddal verwendeten Techniken Phasen ableiten, die letztlich eine Chronologie ermöglichen, nur eben keine stilistische - eine Chronologie infolge phasenmäßiger Konzentration auf bestimmte Techniken. Dabei ist auch eine künstlerisch-qualitative Entwicklung kaum zu entdecken. Es muß dabei natürlich auch berücksichtigt werden, daß es sich bei Siddals Oeuvre zwar um ein Lebenswerk handelt, dieses sich aber nur auf sechs Jahre beschränkt. Das "Selbstportrait", "Pippa Passes" und "Lady Clare" zum Beispiel - fest datierte Schwerpunkte im Oeuvre, die also die gesamte Schaffenszeit durchziehen - sind gleiche oder gleichbleibende Konzeptionen, ohne qualitativ einschneidende Unterschiede, jedoch verschiedenen Techniken angehörig. Siddals Entwicklung ist deshalb weniger als künstlerisch-stilistische zu fassen, als vielmehr als konkrete Auseinandersetzung mit den jeweiligen technischen Problemen, die Zeichnung, Grisaille-Zeichnung und Aquarell stellen. Diese phasenmäßige Differenzierung läßt sich folgendermaßen einteilen:¹

1. Eine erste Orientierung über die Beispiele, die die einzelnen Phasen belegen s. Chronologische Liste (Anhang), eine genauere Untersuchung dann im systematischen Werkteil.

1. Phase (1852 - 54):

Konzentration auf Zeichnungen

(Blei und Feder mit brauner oder schwarzer Tusche),
nach anfänglichen Versuchen mit Aquarell und Öl
(hiervon allein das "Selfportrait" erhalten).

2. Phase (1855):

Konzentration auf Grisaille-Zeichnungen

(Feder und Pinsel) bei gleichzeitigen zeichnerischen
Studien und Versuchen (Zeichnung auf Holz;
Entwurf für Architekturplastik und bereits
Überleitung zur dritten Phase in Gestalt von
Vorzeichnungen für spätere Aquarelle).

3. Phase (1856 - 57):

Konzentration auf Aquarelle

(Offenbar entstehen keine Zeichnungen mehr: es
gibt nur Aquarelle nach Vorstudien früherer
Phasen und solche neu aufgenommenen Thematik ohne
jegliche Vorzeichnung oder Detailskizzen).

Systematischer Werkteil

Das Charakteristische an Siddals Bildern ist, daß sie illustrieren. Sie sind Illustrationen in Abhängigkeit zu Texten. Das kann von jedem ihrer Werke gesagt werden, selbst wenn ihm keine literarische Quelle tatsächlich zugrunde liegt - wie bei "The Haunted Wood" (K. 17), "The Lovers" (K. 46, 47) und "Lady Affixing Pennant to a Knight's Spear" (K. 36).¹

-
1. Von den drei genannten Beispielen ist kein Titel Siddals bekannt. Die hier gebrauchten umschreibenden Titel haben sich eingebürgert. Nach Untersuchung der für Siddal infrage kommenden Themenkreise und aller Aussagen Dante Gabriel und William Michael Rossettis scheint es ausgeschlossen, hierfür präzise literarische Vorbilder zu finden.

Daß Siddal eine inhaltlich gegebene Problemstellung oder ein von ihr subjektiv bestimmter Konfliktpunkt zur Illustrierung mehr anregte, als einen Text ins Bildliche zu übertragen, wird im Folgenden gezeigt. Symptomatisch hierfür sind auch andere Beispiele: in der Zeichnung "Macbeth" wird illustriert, was im Text nicht vorkommt (vgl. K. 48 und s.u. p. 86) und "The Woeful Victory" (K. 73, 74, 75) illustriert die Begebenheit des Rossettischen Gedichts "The Bride's Prelude", die noch garnicht geschrieben worden war - das Gedicht blieb unvollendet und das Geschehnis auf Siddals Zeichnungen hierzu sollte später integriert werden. Dabei wäre durchaus ein Einfluß Siddals auf Rossettis Dichtung möglich geworden, ähnlich wie Rossetti in seiner späteren Fassung des Gedichts "Sister Helen" Details der Siddalschen Illustration in den Text übernimmt, die in der ersten Version, vor Siddals Tod, noch nicht enthalten waren.

Siddals Charakteristika der Illustration sind ebenso prägnant dort vorhanden, wo ein Konflikt oder ein Zustand visualisiert werden sollen.¹

In Siddals Illustrationen findet sich ein Gestaltungssystem, das sich bei bis zum Schluß vergleichbarer Motivik im Bezug von Figur und umgebendem Raum entwickelt.² Unter diesem Aspekt

-
1. Selbstverständlich ist das Illustrative, Erzählende nicht nur Siddals Bildern eigen. Die Tendenz, nach literarischer Anregung zu malen, Visuelles in Abhängigkeit zu feststehend Gehaltlichem zu stellen oder vice versa, Gedichte auf oder für Bilder zu machen, ist ein Hauptcharakteristikum der Kunst des 19. Jahrhunderts, speziell der Kunst in England. Das Anliegen, ein Thema um der Darstellung willen zu malen, sich aus der Darstellung und nur ihr entwickeln zu lassen, schwand zugunsten einer Darstellung um einer spezifischen Aussage willen, einer mit moralischem oder geistigem Impetus. Die Grundlagen hierfür mögen bereits in den Kupferstichfolgen Hogarths liegen, die aus sich heraus zwar genug schildern - mit bestimmter gezielter Moral - aber auch nicht ohne Grund Lichtenberg literarisch anregten. In der Folge ist Blake zu nennen und dann die Präraffaeliten. Außerhalb Englands ist keiner in dieser Reihe so wichtig wie Philipp Otto Runge. Letztlich sind diese Maler durch und mit der Literatur Wegbereiter des Symbolismus, der, so eigengesetzlich er sich darbietet, untrennbar mit Literarischem verbunden ist und aus dem Literarischen hervorgegangen ist. Dies nur als Exkurs des Möglichen, dem Siddals Illustrationen mit vereinfachten Mitteln gerade noch angehören.
 2. Die im Folgenden dargestellte Entwicklung des Figur-Raum-Bezugs deckt sich etwa mit den in der Chronologie des historischen Werkteils aufgezeigten drei Phasen. Da sich keine "ideale Reihe" aufstellen läßt - die beiden letztdatierten Aquarelle "Clerk Saunders", und "Lady Clare" sind z.B. rückständiger als etwa "Sir Patrick Spens" - und wenige Bilder sich gar nicht unter die hier aufgestellte Systematik einordnen lassen (u.a. "Deposition", "The Haunted Wood") ist die Einteilung mithilfe von Techniken für eine eindeutige Chronologie sinnvoller.

werden charakteristische Werke aller drei Phasen untersucht.

Exemplarisch soll nun Siddals erste erhaltene Zeichnung ausführlicher behandelt werden, um aus einem charakteristischen Beispiel Gesetzmäßigkeiten ableiten zu können, wodurch sich die übrigen Werke summarischer abhandeln lassen.¹

(K. 40) The Lady of Shalott (1853)

(nach Tennysons gleichnamigem Gedicht).

Man blickt auf einen Innenraum, der kastenförmig gebildet wird in Form eines Bühnenprospektes, sozusagen szenischer Hintergrund für die Präsentation dessen, was in Tennysons Gedicht als Geschichte oder Handlung greifbar ist. Dieser Staffagecharakter des Hintergrunds ist dabei weniger thematisches Ziel als Unvermögen, Figur und sie umgebenden Raum in ein Wechselverhältnis zu stellen. Andererseits ergibt sich die Möglichkeit, verschiedene Motive, die in Tennysons Gedicht sukzessiv auftreten, dieser Staffage zu applizieren und nebeneinander ablesbar zu machen. So sind jeder der aufgeklappten Wände flächenbegrenzte Motive aufgelegt, deren Anregungen sich von verschiedensten Stellen des Gedichts herleiten lassen. Auf der rechten Wand ein querechteckiges Fenster, motivisch ein Ausschnitt, der eigentlich einen Ausblick freigibt und einen tiefen Zug in eine andere Raumschicht herstellen könnte, der sich aber ebenso flächig verhält wie die entsprechenden Applikationen der anderen Wände, dadurch daß sich mit dem Hintergrund keine räumlichen Bezüge herstellen lassen und er durch

1. Vor Behandlung jedes einzelnen Bildes sollte die jeweilige Beschreibung im Katalog herangezogen werden.

die Rahmung mit Gesimsstreifen allein als Flächenfeld interpretiert wird (Baum und hineinragende Filanzen sind auch der Rahmung verpflichtet). Die Anfangszeilen des Tennysonschen Gedichts finden in diesem Flächenfeld ihren visuellen Niederschlag: "On either side the river lie/
Long fields of barley and of rye,/ that close the wold and meet the sky;... Round an island there below,/ The island of Shalott".¹ Dann schwenkt Siddal über. Ist im Augenblick die Lage der Insel dargestellt wie sie Tennyson schildert, zieht Siddal nun jene Insel heran - das im Gedicht direkt Folgende wird zur Hauptsache herausgezogen - zeigt einen Raum, ein Geschehen auf ihr plötzlich im Selektionsverfahren.² Sie verengt: "And the silent isle embowers / The Lady of Shalott".³ "There she weaves by night and day / A magic web with colours gay".⁴ Die Lady kommt ins Zentrum des Geschehens und wirklich auch in die Mitte des Bildes. Waren der rechten Wand die Anfangszeilen bildlich appliziert, findet sich in gleicher Selektion und vergleichbarer Ausdehnung ein Bild auf der Stirnseite des Kastenraums, nun de facto als Motiv eine Fläche. Das darauf angedeutete Menschengetümmel bezieht sich auf die Textstelle - "And up and down the people go, / Gazing where the lilies blow".⁵ Die linke Wand trägt den runden

1. Tennyson, The Lady of Shalott, Part I, 1-3, 8-9.

2. Vgl. auch "Deposition" (K.15): obwohl die Kreuzabnahme dargestellt ist, erscheinen am Hintergrund alle drei Kreuze Golgathas noch einmal.

3. Tennyson, The Lady of Shalott, Part I, 17-18.

4. Ibid. II, 1-2

5. Ibid, I, 6-7.

Spiegel mit dem darin reflektierten Lancelot, der den Untergang der Lady beneutet: "From the bank and from the river / He flash'd into the crystal mirror".¹ So sind Kernstellen des Gedichts um die Gestalt herumgruppiert und der Flächencharakter dieser den Wänden vorgelegten Bilder - auch das Fenster fungiert als solches - unterstreicht die Staffageninterpretation dieser Wände. Nach oben hin wird das Bild nicht begrenzt: die Senkrechten werden vom Bildrand überschritten, so wie die oberen fluchtenden Linien einer (möglichen) Decke, die als Veriestigung bei späteren Bildern häufig auftreten werden, fehlen. Der untere Teil des Bildes allerdings wird klar perspektivisch gegliedert mit starker, bühnenmäßiger Verkürzung. Diese beiden Prinzipien - am oberen Bildrand Perspektivangaben überschritten, während der untere in einfachster Zentralperspektive gegeben ist - haben ebenfalls ihren Anteil am Kulissencharakter der Wände. Das wird, mehr noch, auch vom Altarmöbel in gleicher Richtung wie die Fensterwand unterstrichen und findet eine weitere Entsprechung im Webrahmen. Seine Höhe hat allerdings eine perspektivische Verkürzung zufolge, die von der Richtung des altarartigen Möbels abweicht. Dieser Rahmen steht vor der entgegengesetzt gerichteten Wand. Es bildet sich nun ein Raum im Raum, eine Nische durch diese Verwinkelung. Spiegel und Stickerahmen stehen in gleichem Verhältnis zueinander wie die beiden Seitenwände des Gehäuses. Dieser Nischenraum wirkt offen, da die Rundung des Spiegels - zumal eine angeschnittene - verhindert, aus dieser Wand eine echte Raumgrenze zu machen, zum andern aber auch wird seine Rundung von den Fäden und dem

1. Ibid. III, 33-34.

großen Schatten über Boden und Wand, der die Begrenzungen verunklärt, aufgenommen. Durch den Kontrast von imaginärem, in der Darstellung konzipierten Raum und klargegliedertem Hauptraum, ist es möglich, die Geschichte als ablaufend zu zeigen. Tragende Elemente des Inhalts - zerspringender Spiegel mit Reiter, die im Sturm fliegenden Fäden, die hier allerdings mehr wie Blätter einer Blüte stehen als wie Fäden fliegen - sind in diesen Nischenraum versetzt, und da sich durch den Schatten die Verbindung zur Lady herstellen läßt, ist ein Bezug von ihr zum Spiegel, wenn auch nur motivisch, vorhanden.

Die beschriebene Staffage bildet motivisch und inhaltlich Folie und Hintergrund für die Lady of Shalott, die, genau in Bildmitte, vor, beziehungsweise neben ihrem Webrahmen sitzt, so, daß sie von ihm nicht überschritten wird, lediglich ihre Hände greifen in ihn hinein. Da der Stickrahmen gemäß der perspektivischen Anordnung der rechten Wand gegeben ist, wird die Figur von den raumbildenden Wänden weiterhin isoliert. Diese isolierte Gestalt nun hat ihr eigenes, formales Aufbau-schema. Aus der Verwinkelung einer vom Scheitel ausgehenden, abwärts verlaufenden und sich allmählich erweiternden Zick-Zack-Bewegung resultiert ein Versetztsein der Teile ihres Körpers. Heile und dunkle Flächen werden kontrastierend nebeneinandergesetzt. Höhepunkt dieser Bewegung aus Gegensätzen ist das Motiv des Sitzens verbunden mit dem Motiv des Schauens in entgegengesetzten Richtungen. Waren alle anderen Elemente des Interieurs sofort ersichtbar, muß diese Gestalt durch das Motiv ihrer Bewegung erst abgelesen werden. Das Motiv des Umwendens findet seine Erklärung im Gedicht, nachdem der Ritter im

Spiegel aufblitzte: "She looked down to Camelot. / Out flew the web and floated wide; / The mirror cracked from side to side".¹ Auf den Spiegel gerichtet und durch ihn zum Umdrehen verleitet, verbinset die Frauengestalt lediglich zwei bildhaliten miteinander. Zwar ist inhaltlich der Moment des Konflikts aus dem Text erwähnt, aber nicht in entsprechender Darstellung als Konflikt, da jener Ritter im Spiegel der Siddalschen Zeichnung die formal gleiche Bedeutung hat wie das Bild auf der Stirnwand, oder das Fenster. Anders ist das bei Holman Hunts "Lady of Shalott".² Hier kommt die im Text beschriebene Bewegung: "She left the web, she left the loom, / She made three paces thro' the room"³ in Gang. Die Gestalt ist buchstäblich von Stricken umschnürt, in einen Kreis, selbst ins Bildformat eingeeengt. Die drei Spiegel, die außerhalb Befindliches mithineinholen und in ihrer formalen Anlage auf die Frauengestalt und jene wieder auf die Spiegel beziehen, verflechten so alles zu einer Einheit als Auseinandersetzung mit den sie umgebenden Teilen. Bei Hunt liegt die Zentrierung auf dem Konflikt, und die Lady bäumt sich darin auf in jener bei Tennyson vorgegebenen Art. Dagegen "hängen" bei Siddal die einzelnen Stufen des Geschehens nur als Bilder um sie "herum", und sie fügt sich ohne eigene Aktivität hinein. Bereits das zeitimplizierende Motiv des Raumdurch-Schreitens im Text verändert Siddal, indem sie dafür ein Sitzmotiv verwendet. Auch das bisher nicht näher erwähnte Motiv des Kruzifixes (das Siddal vom Text abweichend hinzufügte) - durch Schatten über Altar und Boden zur gegenüber-

1. Ibid. III, 41-43.

2. Für Moxon's Tennyson, erschienen 1857, auf einen Entwurf von 1850 zurückgehend; Abb.s. Ausstellungskatalog W.H. Hunt, Arts Council, 1969, pl. 66

3. Tennyson, Lady of Shalott, III, 37-38.

liegenden Seite mit dem Ritter zusammenzubringen - betont die Inaktivität der ganzen Aussage: der nahende Tod ist gesetzt und die Lady fügt sich hinein. Es finden sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nebeneinander auf gleicher Staffage, bleiben aber zugleich nicht mehr als die Motive, für die sie stehen. So wird der Konflikt bei Siddal nicht thematisch. Der Sinnzusammenhang der Motive, der hier erst durch das Gedicht seine Erklärung erfährt, steht nicht in einem Kausalzusammenhang als äquivalente Umsetzung dessen, was im Gedicht zum Beispiel durch Rhythmus, Reim und Refrain geleistet ist.

Die hier abgelesene Statik bei Selektion des Höhepunkts der Handlung ist in der Interpretation deshalb so stark in den Vordergrund gestellt worden, weil sie einerseits ein Element darstellt, das sich in den folgenden Werken Siddals konstant findet und andererseits eine Basis für die Charakterisierung des Illustrationsbegriffs der Siddalschen Zeichnungen bildet.

Siddals Gestaltungsweise, exemplarisch an der Zeichnung "The Lady of Shalott" dargestellt, läßt sich in Grundsätzen wiedergeben, die zugleich eine Definition der Illustration bei Siddal ergeben und sich - hier und da leicht modifiziert - allgemein auf ihr Werk anwenden lassen.

1. Phase (1852 - 54)

(1) Literarisch Vorliegendes wird vor szenischem Hintergrund präsentiert.

Das heißt: ein Innenraum, Teil eines Außenbaus oder beliebige, undefinierbare Phantasiearchitekturelemente (die meistens im Gedicht nicht vorkommen) werden kulissenartig gegeben durch mehrfach aufgeklappte Wände. Die Basis bildet ein Dreieck oder Trapez. Die perspektivische Gliederung erfolgt durch bühnenmäßige Verkürzungen vom unteren Bildrand und den Seiten aus, die auf einen oder zwei akzentuierte Zimmerwinkel hinführen. Diese Angaben im Detail bewirken den Staffagecharakter. Zum Teil wird der Innenraum zu einem (zu engen und zu niedrigen) Kastenraum durch motivischen oberen Abschluß, zum Teil bleibt die Darstellung nach oben hin offen, werden alle Vertikalen vom oberen Bildrand überschritten.

(2) Die aus der Vorlage erwählte "Aktion" wird isoliert ins Zentrum des Bildes gesetzt.

Das heißt: der Höhepunkt einer in der literarischen Quelle dargelegten Handlung, ein Dialog zweier Gestalten oder der Konflikt einer Person werden für die Illustration herausgezogen und so vor die Staffage gesetzt, daß sie die Bildmitte einnehmen (Einzelpersonen) oder sich ihr symmetrisch zuordnen (mehrere Personen). Dabei läßt sich durch separates Aufbauschema eine bühnenmäßige Isolierung dieser Gestalt oder einer Gruppe konstatieren. Figur oder Figuren und sie umgebender Raum stehen in keinem oder nur sehr schwachem Wechselverhältnis zueinander. Der Raum ist als Motiv hinterlegt,

so daß die Beziehung von Figur und Gegenständen im Bild sich im Motivischen erschöpft.

(5) Flächenbegrenzte Motivapplikationen geben Stufen des Geschehens der literarischen Vorlage wieder.

Das heißt: in einer Siddal eigenen Art werden Versatzstücke des Inhalts oder Attribute den "Kulissen" auf- oder vorgelegt. Elemente der "Handlung" werden innerhalb einer für sie geschaffenen begrenzten, eigengesetzlichen Fläche thematisch und haben keinen Bezug zu den Gestalten, sind lediglich Applikationen (auch hier ist der Bezug, ähnlich wie es bereits beim Verhältnis von Figur und Gegenständen gesagt wurde, allenfalls motivisch). Diese flächenbegrenzten, applizierten Motivfelder sind entweder feste, bestimmte Bilder auf den "Wänden" oder genrebildmäßige Ausblicke in gleicher formaler Darbietung wie zweidimensionale Bilder. Mitunter kann ein Ausblick eine ganze Bildhälfte einnehmen und ist zugleich bühnenmäßige Kulisse. Er wird flächig auf eine geometrische Grundform (meist Viereck) reduziert und besitzt innerhalb der Fläche kaum Räumlichkeit. So bringt Siddal Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die im Gedicht sukzessiv einander folgen können, nebeneinander in eine Szene, jedoch immer in sich abgeschlossen und voneinander getrennt. Ablauende Zeit wird also in Form von Einzelmotiven (Stadien, Entwicklungsstufen) appliziert. Das Sukzessive verbalen Geschehens, das im Bild grundsätzlich simultan erfahrbar ist,¹ wird demnach bei Siddal

1. Erstmalig ausgesprochen und definiert von Günther Fiensch (Form und Gegenstand, Münster-sche Forschungen, 13. Köln/Graz, 1961, p.42-59). Neuerdings wieder darauf hingewiesen durch Edelgard Hagek (Literarischer Jugendstil. - Lit. in der Gesellschaft, 6.Düsseldorf, 1971, p.87, Anm.8).

insofern wieder getrennt, da ihre Statik genau genommen sukzessiv erfahren werden muß: die in sich abgeschlossenen Motive liegen zwar nebeneinander auf den Flächen der Kulissenwände, müssen aber nacheinander abgelesen werden. Daraus ergibt sich als Stilprinzip der 1. Phase, daß ein zeitlicher Ablauf (Handlung, Geschehen usw.) erfahrbar wird durch Ablesen von Einzelmotiven, die literarisch-zeitlich Getrenntes (weil Abfolgendes) visuell-motivisch getrennt, in sich selbst abgeschlossen darbieten, statt durch dem optischen Medium entsprechendes simultanes Erfassen.

(4) Der aus dem Text ausgewählte Konflikt entwickelt sich in der Darstellung nicht dramatisch, sondern wird als "bestimmt" gesetzt.

Das heißt: Da Siddal auf transitorische Motive weitgehend verzichtet, verharren die Figuren in Inaktivität; da Figuren und Raum in keinem Wechselverhältnis stehen und die Figuren nach eigenem Schema aufgebaut sind, kann der Konflikt nicht thematisch werden, sondern er bleibt "schicksalhafte" Setzung. Dieses Verharren in einer Eigenschaft, einem Zustand, einem Anliegen, einem "Tun" erhält sich auch dann noch, wenn - inhaltlich - ein Dialog dargestellt wird. Der Konflikt, der sich im Text im Dialog entwickelt, ist Anstoß für die bildliche Umsetzung. So wird die Handlung in der Illustration auf den Dialog reduziert, der aber nicht als Dialog interpretiert werden kann, da die Dialogpartner gegenseitig schicksalhaft gesetzt sind. Der Grund ihres Gegenüber- oder Gegeneinanderstehens in bestimmtem

Interieur, mit bestimmter Geste, bleibt unklar, und die Kenntnis eines stattfindenden Dialogs wird nur durch das Gedicht erfahrbar.

(2) Der Sinnzusammenhang der einzelnen Motive steht in keinem optischen Kausalverhältnis.

Das heißt: die in der literarischen Vorlage erreichte Kausalität, die zum Beispiel durch Rhythmus, Reim und Refrain in Bezug zum Inhalt geleistet ist, erfährt im Bild keine äquivalente Umsetzung, dadurch ist aus der Illustration der eindeutige Gehalt nicht zu erkennen, das Gedicht muß erklärend hinzugezogen werden.

Hierzu die Beispiele der 1. Phase in direktem Bezug zu den Grundsätzen.

(Auf die Übereinstimmungen wird oftmals nicht eigens hingewiesen, eher auf Abweichendes unter dem Gesichtspunkt der stilistischen Entwicklung.)

(K.43) The Lass of Lochroyan

Alte schottische Ballade (F.J.CHILD, ed. The English and Scottish Popular Ballads; Reprint, New York, 1965, vol. II Nr. 76 B.)

Vom Text her liegt ein Dialog der Lass of Lochroyan mit der Mutter ihres Geliebten vor, bei dem sie mit ihrem Kind vor verschlossener Tür die dahinter bleibende Mutter vergeblich um Erkennen und Einlaß bittet, nachdem sie in langer Fahrt bei Sturm und Regen nach dem Geliebten gesucht hatte. Siddal erwählt aus der Ballade keine bestimmte Zeile, sondern das sich über mehrere Strophen ziehende Aufzählen aller Erkennungszeichen der Lass of Lochroyan vor der Tür.¹

1. Allgemeiner Bezug auf Strophen 10-18, CHILD, p. 218.

(1) Der "szenische Hintergrund" des Bildes findet sich nur sehr allgemein in der Ballade,¹ wofür einzelne subjektiv ausgewählte Abläufe des Geschehens herangezogen wurden. Diese sind als genrebildmäßiger Ausblick beziehungsweise ein Architekturteil rechts kulissenartig über einer Dreiecksbasis um die Frauengestalt herum angeordnet.

(2) Die Frauengestalt, als thematischer Mittelpunkt ist leicht von der Bildmitte versetzt, in der verlorenen Version (K.44) dagegen war sie noch von einem schwarzen hinterlegten Schatten als sich der Mitte zuordnend unterstrichen. Der Kopf der Mutter des Geliebten, mit der der Dialog stattfindet, ist kaum in der kleinen Öffnung rechts (eine motivische Einführung Siddals) zu erkennen. Ein Wechselverhältnis von Figur und Raum beginnt sich bereits zu entwickeln (formaler Bezug ihres Sitzmotivs zur Dreiecksbasis), sonst ist der erhobene Arm der Kauernden zum Fenster rechts die einzige motivische Verbindung in diesem Bild.

(3) Statt der den Wänden aufgelegten Bilder finden sich nun Stufen des Inhalts im genremäßigen Ausblick mit felsiger Meerlandschaft und Segeln links (für den Weg der Lass of Lochroyan übers Meer, um zu ihrem Geliebten zu gelangen) und der geschlossenen Pforte rechts (an der sie vergeblich um Einlaß bittet). Engel, als Dekor in die Ecken eines Mauerstreifens eingekerbt, verweisen eventuell auf ihr martyrerähnliches Schicksal, beziehungsweise sie fungieren bei Sidal attributiv als Todessymbol. Im Text zeitlich Getrenntes ist in der Illustration voneinander getrennt, durch Kontur in der Zugehörigkeit zur jeweiligen Seite über der Dreiecksbasis

1. Ortsbeschreibung allgemein: Str.10, Vers 1-3 und Str. 17, Vers 3-4, a.a.O.

bestätigt und in sich abgeschlossen, wenn auch nicht real als Bild, so doch in der linearen Eingrenzang (Mauerkante, Bodenstreifen) als Flächenfeld gegeben. Der optische Sinnzusammenhang der Hintergrundsteile ist allerdings stärker motiviert. Deshalb verselbständigt sich der Ausblick links bereits etwas als Hintergrundslandschaft und ist nicht mehr allein Träger des aus dem Gedicht bezogenen Verweises auf das Schicksal des Mädchens.

(4) Im Gedicht entwickelt sich der Konflikt durch den Dialog: das Mädchen nennt Erkennungszeichen mit ihrem Geliebten, wird von dessen Mutter nicht eingelassen und findet dadurch später ihren Tod. Im Bild findet anschaulich ein so gearteter Dialog nicht statt, vielmehr sitzt das Mädchen abgewandt von der Tür, hinter der sich die Mutter des Geliebten befindet, am Boden beziehungsweise lehnt abgewandt von jener an der Wand (K.44) und die einzige Verbindung findet sich im Motiv des Arms am Fenster. Diese Umdeutung des Dialogs der Vorlage im Bild zeigt sich auch in der Reduzierung des einen Dialogpartners auf ein kaum erkennbares Gesicht im kleinen Fenster innerhalb der rechten "Kulissenwand", während der andere Dialogpartner in sich erstarrt, wodurch der Konflikt, der im Gedicht fließend war (durch das Dialogisieren) statische Setzung ist. Dadurch ist die Möglichkeit einer Hoffnung, die sich im Gedicht von Zeile zu Zeile neu einstellt, im Bild nicht möglich.

(5) Diese Darstellung einer sitzenden Frauengestalt vor den Zinnen eines Turmabsatzes mit demonstrativ ausgebreitetem, kleinen Kind vor einer "Kulisse" mit Felsen und Segelbooten regen den Wunsch nach präziser, gehaltlicher Klärung an,

die der Betrachter aber erst durch Kenntnis des Gedichts bekommt. Deshalb erleidet der literarische Stoff keine kongeniale Umsetzung in ein eigenständiges, in sich sinnvolles Bild, so daß die Zeichnungen zu "The Lass of Lochroyan" stärker als pure Illustrationen angesehen werden müssen.

(A.13) Clerk Saunders (Lutwari)

Alte schottische Ballade (F.J.CHILD, op.cit., vol. II, p. 158 f, Nr. 89 A).

Aus der Ballade wurde zur Illustration herausgezogen: der sich über mehrere Strophen erstreckende Dialog eines jungen Mannes, Clerk Saunders, mit seiner Geliebten, May Margaret, in dem er um Einlaß bittet, aber abgewiesen wird, da jene eine Rache ihrer Brüder fürchtet (der Text setzt mit seinem Einlaß und der Ermordung durch die Brüder fort).

(1) Einer Achse in Bildmitte ordnen sich über angeschnittener Dreiecksbasis die kulissenartigen Wände zu. Starke Verkürzungen, besonders an der Wand des Clerk, fluchten zum Zimmerwinkel hin. Dieses formale Gerüst bewirkt den Staffagecharakter. Die "Akteure", zum Teil der "Kulisse" verhaitet, zum Teil ihr vorgelegt, werden in und vor ihr "präsentiert".

(2) Die beiden Gestalten umspielen die akzentuierte Bildmitte, ordnen sich ihr fast symmetrisch zu. Dabei sind sie voneinander isoliert und verhalten sich zueinander wie die ihnen jeweils hinterlegten Wände. Der Clerk wird sozusagen Teil der Wand, auf der alle Motive linear begrenzt, verilächigt werden. Kopf und Arme in gleichem Aufbauschema wie das Mädchen, anders als die umgebende Staffage, jedoch durch die Verbindung von flächigen und räumlichen Angaben als eigengesetzliche Motive weiterentwickelt.

(3) In dieser Darstellung ist nur das Präludium zur eigentlichen "Handlung" aufgegriffen. Die ilächenbegrenzten Motive geben deshalb keine direkten Stufen des Geschehens wieder, wie im Grundsatz postuliert, sondern eher Attribute: möglicherweise mariologische Symbole in Gefäßen und Filanzen rechts, dann ein Alkoven mit Kruzifix als Hinweis für das jungfräuliche Gemach. Eine Stadt - als Feld verilächigt in dem, was ein "Durchblick" sein könnte - mag für den Anfang der Ballade stehen, für den Weg der Beiden bis zu ihrem Gemach. Dann ließe sich die erzählte Zeit aus der Ballade wieder in den Motiven ableiten: Vergangenheit in der Landschaft rechts, Gegenwart in der Szene des "Dialogs" und als Zukunftsverweis das Todessymbol im Kruzifix.

(4) Die aus der Ballade ausgewählte Szene einer über mehrere Strophen gezogenen Bitte des Clerk um ein gemeinsames Lager ist also ein Dialog, den Siddal optisch umsetzen will. Dabei kündigt sich an, was in den Darstellungen Siddals ein oft erwähntes Motiv ist: ein Konflikt durch den Dialog. Anders als in der literarischen Vorlage - wo die konstante Bitte des Clerk eine konstante Korrespondenz der May Margaret zufolge hat, anfangs mit der Ablehnung wegen der Furcht vor ihren Brüdern, dann mit der Nennung von Umgehungsmöglichkeiten - stehen sich hier die Beiden (durch statisches Den-Wänden-Verhaftetsein) verharrend (im "Dialog") gegenüber, der Konflikt ist auch für sie unausweichlich "gesetzt". Es ist aber durch das gegenseitige Zuwenden motivisch etwas mehr für ein Möglich-Werden des "Dialogs" getan.

(5) Die inhaltliche Klärung des Konflikts erfolgt erst wieder durch das Gedicht. Die Auswahl der Konfliktsituation zeigt eine typisch Siddalsche Deutung, da sie zur Darstellung den "Dialog" erwählt, in dem die Dialogpartner schmickssalut gesetzt sind, ohne tatsächlich - wie im Gedicht - dialogisieren zu können.

(K. 68) Sister Helen

Nach Rossettis gleichnamiger Ballade.
(Erste Fassung).

Die Ballade ist in Dialogform konzipiert, daraus nimmt Siddal keine genau fixierbare Stelle, sondern einen Teil des sich über mehrere Strophen ziehenden Zwiegesprächs zwischen einer jungen Frau, Sister Helen, und ihrem kleinen Bruder. An einer Feuerstelle schmilzt Helen die Wachsfigur ihres Geliebten aus Rache für seine Untreue ein.

(1) Ganz besonders durch die Arkade, durch die der Blick des Betrachters auf das Geschehen gelenkt wird, wird in dieser Zeichnung das Stilprinzip der kulissenartigen Staffage und des darin "Präsentiert-seins" betont. Die hintereinander gestaffelten Kulissen variieren das Schema der einfach verwinkelten Wände, deren Staffagecharakter nur durch Motivbestimmung leicht aufgelöst wird: die Feuerstelle fungiert gleichsam als Wand und ist Wand; das Bord mit Gefäßen - ohne Anregung des Gedichts - dient dazu, den Mittelstreifen erst als Wand zu interpretieren.

(2) Die Hauptakteurin der Illustration, Sister Helen, kniet isoliert im Zentrum der Darstellung. Der im Gedicht gleichermaßen beteiligte Dialogpartner, ihr kleiner Bruder, hat einen Raum für sich und beginnt bereits motivisch ein Wechselverhältnis mit der Kulisse herzustellen. Seine Bewegungen und die räumliche Disposition bedingen

sich gegenseitig in der Art, daß für das Hochsteigen des Knaben ein Motiv in der Anordnung der Kulissenwand - nämlich der Wandabsatz antwortet. Im Gegensatz dazu ist der Raum der Sister Helen nur hinterlegt wie bereits bei "The Lady of Shalott" ausgeführt.

(3) Das Gedicht ist durchgängig ein Dialog in direkter Rede und die Beteiligten verhalten sich dabei äußerlich statisch.¹ Die Dialogmotivation, das, was verhandelt wird, ist verbal eine Bewegung: der Bericht des kleinen Bruders vom immer näher und schneller heranreitenden Keith of Lathholm bis zu dessen Tod und korrespondierend dazu das konstante Berichten Helens über das ständig mehr zusammenschmelzende und letztlich vollkommen zergehende wächserne Inbild jenes Keith. In der für Siddal typischen Art wird für die Darstellung nicht das gesamte Gedicht komprimiert wiedergegeben (in seiner zeitimplizierenden

1. Die erzählte Zeit, der Dialog, zieht sich von Strophe 9 - 38 der ältesten Fassung der Ballade, die Siddal zugrunde gelegen haben muß. (Max FORSTIK: Die älteste Fassung von D.G. Rossettis Ballade "Sister Helen"; in: Die Leipziger Neunundneunzig - Festschrift zum 25-jährigen Bestehen des Leipziger Bibliophilen Abends, 1929; p. 116-139).

Aus der Erzählzeit werden für die Darstellung folgende motivische Hinweise genommen:

für die Umgebung nichts Genaueres als

"dark night and loud ..." (Str. 1, V.7),

für Helen "... I'll lie on the floor" (Str.5, V.4),
dazu noch schwach verschiedene andere Stellen
(Str.3, V.7; Str.4, V.7; Str.5, V.1),

für den Jungen allein - "... if ye have melted
your wax aright / ... / ye'll let me play ..."
Str. 1, V.3),

für die wächserne Figur hauptsächlich:

"Oh the waxen knave was plump to-day / ... /
How like dead folk he has dropt away"
(Str.3, V.1 und 3).

Thematik),¹ sondern die bestimmte Konfliktsituation herausgenommen, die dann wieder als schicksalhafte Setzung gesehen wird. Stufen des Geschehens werden in kulissenhaften Versatzstücken thematisch und in flächenbegrenzten Motiven fixiert, gegenüber "The lady of Shalott" allerdings weniger appliziert und eigengesetzlich. Der nach draußen weisende Junge übermittelt seiner Schwester, was dort vorgeht - ein hell gelassenes Feld steht statt Detailangaben. Seine Gestalt ist einer trapeziörmigen Fläche eingeschrieben, enthält aber selbst bereits etwas Räumlichkeit.² Der wächserne Mann ist auf ein stockartiges Gebilde reduziert, und sein Einschmelzen wird trotz der als Oien interpretierbaren Türöffnung im Bild nicht geklärt. Betonte Konturen und Gegeneinandersetzen unterschiedlich getönter Felder trennen die einzelnen Motive flächig voneinander. Verbindungen der Teile untereinander, selbst motivische, sind nur wenige zu finden. Das bewirkt Statik, die ihrerseits eine feststehende Gegenwart zufolge zu haben scheint im Gegensatz zum Gedicht.

-
1. Das durch die Sprache möglich werdende Umsetzen eines realen Vorgangs - nämlich durch Beschreibung dessen, was ist und wie es ist - der in der Wirklichkeit durch das Auge wahrgenommen worden ist, benötigt zur Illustration eine erneute und weitere Umsetzung, zwar auch (oder wieder) ins visuell Wahrnehmbare, jedoch einer anderen Realitätsebene angehörig. Dieser Realitätsbruch erschwert eine Umsetzung ins Bild gegenüber dem Wort generell.
 2. Im Text ist die Haltung des Jungen diffus angelegt: er ist bei seiner Schwester, ob er sich aber mit ihrem Tun identifiziert, ist unwichtig; er übermittelt die Bitten des Geliebten um Vergebung in dritter Person, ohne einen Kommentar hinzuzufügen. Das ist in der Illustration sehr gut verdeutlicht: das Zeitmotiv des Jungen ist in der Schwebe belassen zwischen nach draußen und nach drinnen weisen und interpretiert seine Haltung als ambivalent.

(4) Diese in der Illustration gegebene formale und motivische Statik bewirkt die Statik des "Dialogs" und damit auch hier das "Gesetztsein" des Konflikts. Die Inaktivität der Helen, passiv nur das Schmelzen zu verfolgen, während sie - durch Übermittlung des Bruders - von ihrem ehemaligen Geliebten von draußen zum Handeln gefordert wird, trifft die Inaktivität der Helen des Gedichts. Allein das, was um sie herum ohne ihr Zutun geschieht, enthält Transitorik. Das Gegenüberstellen von aktiver Handlung und inaktivem Verharren macht im Gedicht den Konflikt aus. Aus Siddals Illustration kann nur eine schicksalsbestimmte Setzung interpretiert werden.

(5) Was allerdings unausweichlich gesetzt ist und welcher Art der Konflikt sei, ist nur wieder durch Zuhilienahme der Ballade nachvollziehbar.

(K. 3) St. Agnes Eve (Vorzeichnung)

nach Tennysons gleichnamigem Gedicht.

Ein markantes Beispiel für Siddals Gestaltungssystem des kulissenartigen Interieurs, in das eine isolierte Gestalt gesetzt wird, bildet diese letzte Vorstudie zu "St. Agnes Eve". Alle Punkte der angeführten Grundsätze treffen zu, sie werden deshalb nicht näher untersucht. Es soll aber hier eigens auf die den Wänden applizierten "Bilder" hingewiesen werden.¹ Auf der rechten Bildhälfte

1. Die Textbezüge der gegebenen Motivfelder sind wohl: für den Standort der Heiligen:

"So in mine earthly house I am" (Str.2, V.7)
für den Ausblick rechts oben:

"My breath to heaven like vapour goes (Stl,V.3)
für den Einblick rechts unten:

keine direkte Textstelle, Krypta wohl wegen des Klosterumgebungs (Str.1, V.1 und 5) und des bevorstehenden Todes erwähnt.

Die beiden neutestamentarischen Darstellungen links (vielleicht motivisch als Fresken gedacht) sind Siddals eigene Zutat ohne Anhaltspunkt im Gedicht.

sind die Inhaltsverweise in Durchblicken gegeben, deren jeweilige Gesimse oder Leuern zwar durch starkes Fluchten auf Tiefe verweisen, aber flächig erscheinen. Besonders die Stadt im oberen rechteckigen Ausblick enthält nur rechteckige Motive, die sich der vorgegebenen Begrenzung unterordnen. Wie darunter eine durch kreisförmige Öffnung zugängliche Krypta zu liegen habe, ist motivisch schwer vorstellbar, durch formal mögliche Einbindung aber wieder mit der Funktion eines applizierten Feldes erreicht. Auf der linken Bildhälfte dagegen geht Siddal wieder einfach und direkt vor wie bereits bei "The Lady of Shalott": auf derselben Wand sind übereinander zwei Darstellungen angeordnet, allerdings mit gehaltlicher und leicht motivischer Veränderung: nicht einseitig als Bilder motiviert (wie die Darstellung auf dem Mittelfeld oder der Spiegel bei der "Lady of Shalott"), auch nicht als genrebildmäßige Kompositionen, sondern allein als dekorierte Wand; keine Textmotive zur Klärung der "Handlung", sondern über die Problematik hinausgehende Verweise Siddals auf Agnes als Heilige. Mit der Darstellung der Anbetung des Kindes auf dem oberen Bildfeld und der Kreuztragung darunter sind Bezüge zu Christus ins Bild gebracht. Keine Andeutung dagegen auf das in christlicher Ikonografie überlieferte Symbol des Lammes, das noch im Tennysonischen Gedicht - zwar umgesetzt - zu finden ist. Dagegen eine eigene Interpretation nach der Anregung im Text: Agnes, die sich zum Himmel sehnt und letztlich mit dem Himmlischen Bräutigam vereint wird.

wichtig an dieser Zeichnung der ersten Phase (wenn sie auch zeitlich erst 1855 entstanden sein

müßte) ist, daß hier wieder besonders auffallend die simplifizierende Methode angewandt wird, Bilder isoliert um eine Gestalt herum zu ordnen. Allerdings wird der Gehalt dieser Bilder im Gegensatz zu denen der "Lady of Shalott" durch über den Text hinausweisende Hinzufügung verselbständigt, statt daß er bloße Stadien der Handlung darbiete.

.59-61)

Pippa Passes

nach dem gleichnamigen Drama von Robert Browning,
(2. Akt, 3. Auftritt)

Pippa kommt an einer Gruppe armer Mädchen vorbei, die sich über sie lustig machen, was sie - ohne zu antworten - über sich ergehen läßt und lediglich beobachtet.

(1) Das was sich hier wieder vor "szenischem Hintergrund" präsentiert, hat de facto ein Theaterstück zur Vorlage.¹ Statt der Kulissenwände mit eingeschriebenen Ausblicken sind die "Wände" nun Ausblicke. In unterschiedlicher Thematik werden sie einmal vergittert, einmal frei dargeboten. Stärker als bisher wird die "Bühne" verschachtelt (etwas zu vergleichen mit "Sister Helen" (p.75)) und gibt Tiefe.

(2) Statt des üblichen Dialogs besteht hier eher ein "innerer Dialog" zwischen einer Figur und einer Figurengruppe, von denen jede einer eigenen Bild-

1. Darüber hinaus noch: die Heldin, Pippa, spielt im Stück auf eine Assoziation mit Puppe an (Ende letzter Akt):

"All service is the same with God -
with God, whose puppets, best and worst,
are we: there is no last nor first."

hälfte zugeordnet ist, um die in Bildmitte gesetzte Säule als Symmetriesechse herum. Pippa, in der Mitte ihres eigenen Kompartiments, ist in ihrer Bildfunktion vergleichbar den Säulen: isoliert, eigen-gesetzlich-räumlich und "unbeweglich". Im Gegensatz zu der Unbeweglichkeit der Pippa ist die Gruppe der Mädchen rechts in Bewegung, als Gruppe zusammengefaßt und findet in der Nischenbildung des hinterfangenden Gitters eine räumliche Entsprechung, allerdings ohne eine motivische Einheit mit der Gruppe zu finden, lediglich hinterlegt. Im Gegensatz zu dem gleichzeitigen Blatt "The Lovers" (p. 83ff) sind Pippa und die Frauengruppe nicht einer Kulisse dergestalt zugeordnet, daß sie selbst "Kulisse werden", sondern jeder Gruppe ist hier eine eigene Kulisse bloß hinterlegt.

(3) Die größte Veränderung findet sich in dem Prinzip, bildmäßige Motive Wänden zu applizieren, aus der Konsequenz der veränderten Stadiagegestaltung. Die Motive verselbständigen sich: der Ausblick links wird zur Straße, der Einblick rechts zum Nischenraum mit Bock (im Kleinen eine Kulisse in der Kulisse). Stufen des Geschehens werden in diesen Aus- und Einblicken thematisch: die Frauen, im Drama als die klischeehaft Handelnden gegen die kontemplative, vorübergehende Pippa gesetzt, könnte man von Gittern umgeben, in sie eingeschlossen interpretieren und Pippa auf der sich erstreckenden Straße als frei aufgrund der jeweils hinterlegten Kulissen. Allerdings ist die Fluchtung der Straße ein Pippa nur hinterlegter Flächenteil zur Motivklärung für sie - ähnlich der an den "Wänden" applizierten Bilder - und nicht als von ihr zu durchmessen interpretiert. So werden mit dieser Illustration ganze Raumausschnitte bildhaft. Der zeit-

liche Ablauf allerdings findet keine Entsprechung - Pippa "steht", nicht nur motivisch durch fehlendes Schreitmotiv und horizontal gerichteten Schatten, sondern auch durch ihre Korrespondenz zu den beiden abfolgenden Säulen. Im Drama dagegen, wie im Titel bereits festgelegt, ist das Vorbeigehen und in der Beobachtung an verschiedenen Szenen Teilhaben, Thema. Hier allerdings kommt eine verharrende Gegenwart zum Ausdruck.

(4) Deshalb ist auch der Konflikt zwischen gegensätzlich Bestimmtem wieder gesetzt. Da die Gestalt der Pippa außer Flächenbezügen keine zur Stelle, von der sie kommt oder zu der sie geht, besitzt, ist, außer dem formal noch nicht bewältigten Gehen auch eine Enträumlichung dieser Gestalt eingetreten. Sie befindet sich nicht in einem Aktionsraum, so wie die Mädchen rechts, sondern vor einer Flächenfolie in sich ruhend, auf sich gestellt. Nur die Gänse könnten sich als ihr Gefolge erklären, aber schon deren Flächenhaftigkeit, aus dem Dreieck verwandten Spitzformen, hält an Pippas Unräumlichkeit fest. In der Gruppe der Mädchen dagegen lassen sich durch Überschneidungen, Schichtungen und raumgreifende Motivgesten, räumliche Bezüge feststellen, die die Gruppe als solche interpretieren.

Die Trennung in eine ruhige und eine belebte Bildhälfte verweist dagegen auf die unabhängig voneinander bestehenden Möglichkeiten: Pippa ist "frei" und dagegen können die Mädchen nur innerhalb ihrer "Grenzen" - der Gruppe - agieren. Durch diese Gegenüberstellung ist übertragen, was im Drama durch das Aneinandervorbeireden intendiert ist: die Mädchen reden über Pippa, die ohne Antwort nur vorübergeht. Das, was literarisch kein direkter Dialog ist, sondern im motivischen Aneinandertreffen von Dialogpartnern den Dialog ermöglicht hätte, findet in der Darstellung die adäquate Umsetzung,

dadurch daß keine Verbindung zwischen den Gruppen besteht, außer einer motivischen.

(5) Der Sinnzusammenhang wird zwar wieder erst ermöglicht durch den Text, das Dialogische ist aber in der Interpretation Siddals hier so bewendet, daß das Zueinander-Gesetzt-Sein (als Dialog) weniger eine Konfliktsituation charakterisiert (wie bei den vorangegangenen Bildern), sondern eher die hier zusammentreffenden Charaktere der Dialogpartner als Kontraste nebeneinanderstellt.

Die Qualität der Illustration - beurteilt an ihrem Bezug zum Text - ist mit der Zeichnung zu "Rippa rasses" erheblich gestiegen.

(K.46, 47) The Lovers

(1) Auch ohne literarische Quelle bleibt in dieser Zeichnung der Illustrationscharakter gewahrt. Was die Dreiecksbasis und starke Fluchtung der Perspektivangaben von den Seiten angeht, trifft der kulisserieartige Staffagecharakter noch zu. Die linke Seite der Kulisse hat sich - vergleichbar etwa mit "The Lass of Lochroyan" - zu einem genre-mäßigen Ausblick dergestalt verselbständigt, daß sie als eigener Landschaftsprospekt ohne direkten Bezug auf die Handlung gedacht werden kann. Dennoch fügt sich das Landschaftsstück in seiner flächigen Erstreckung in ein aus vertikaler Mauerkante in Bildmitte und horizontalem Wiesensaum eingegrenzten Umriß so ein, daß der Wandcharakter einer Kulisse noch teilweise erhalten bleibt. Am linken Bildrand dagegen werden alle Landschaftsangaben so überschritten dargeboten, daß jener Rand nicht als Flächenbegrenzung motiviert wird, wie es am oberen Bildrand durch das Geäst versucht ist.

(2) Die Menschengruppen ordnen sich der Bildmitte in etwa gleicher achsialer Fluchtung symmetrisch zu. Die Gestalten der rechten Seite rücken an die "Kulissenwände" so heran, daß sie sie durch ihre Ausrichtung motivieren. Sieht man den Landschaftsausblick als hintere, abschließende Kulissenwand, dann bilden die beiden Zigeunerinnen durch Kulissenhaftigkeit mit ihrem Instrument einen Raum im Raum wie in der "Lady of Shalott" der Stickrahmen mit dem Spiegel. Die Figuren ordnen sich zwar durch ihre Richtung der der Kulisse unter, werden aber durch separates Aufbauschema und nur motivische Bezüge von ihr isoliert.

(3) So wirken die Personen der rechten Bildhälfte ihrer "Kulisse" appliziert, da sie sie einerseits als Richtungsbasis benötigen, sich andererseits aber motivisch absetzen. Bei den Zeichnungen zu "Clerk Saunders" fand sich bereits eine vergleichbare Konzeption des Siddalschen Kulissenprinzips in den Richtungskongruenzen der Figuren mit den Wänden. Demgegenüber wirken die weiteren kulissembildenden Versatzstücke (Mauer mit Gittertor und Landschaft) als Teile der Szene weniger appliziert, sondern stärker als "feste Bilder" (vergleiche "The Lass of Lochroyan"). Wieder resultiert aus den versatzstückhaften einzelnen Teilen eine nach und nach abzulesende Statik und jene bewirkt die feststehende Gegenwart, statt jeglicher Verweise auf Vergangenes oder Zukünftiges.

(4) Sitzende, hockende und stehende Gestalten sind zweimal durch parallele Verdopplung als Formen intensiviert (wenn auch in der Aussage entindividualisiert). Alle angedeutete Transitorik bleibt Motiv (die Arme der Musikantinnen bilden

nur Gesten des Zupfens; der geöffnete Mund des Mannes ist nicht eindeutig als singend identifizierbar). So ist der durch Gegenüberstehen mögliche "Dialog" nicht als Dialog dargestellt, sondern nur im Zueinander der Dialogpartner zu interpretieren, (ähnlich "Clerk Saunders", K.13), denen Zeichen eines Dialogs appliziert sind: geöffneter Mund, Sich-Umarmen, Vorspielen. (Es fällt auf, daß die Zigeunerinnen allein über das Instrument mit dem ihnen kontrastierend gegenübergestellten Paar kommunizieren. Ähnlich der "Lady of Shalott" am Stickrahmen, greifen sie nur motivisch in die Saiten, statt durch ein Wechselverhältnis mit den formalen Möglichkeiten das Spielen-Können thematisch werden zu lassen).

Es stellt sich die Frage nach der Qualität: ist das in Starrheit und formaler Unbeweglichkeit ersichtliche Prinzip ein Nicht-anders-Können oder So-und-nicht-anders-Wollen? Es scheint, als ob dieses in den frühen Zeichnungen bereits erkennbare Merkmal eine Siddal eigene Sicht des unentrinnbaren Schicksals antizipiert. Allein, es ist aus solchen häufig dilettantisch wirkenden Arbeiten kaum eindeutig zu beurteilen.

(5) Da das Geschehen nicht bekannt ist, andererseits das Bild in der für Siddal typischen Konzeption nicht aus sich zu verstehen ist, können verschiedene Besonderheiten kaum gedeutet werden (das Musizieren, die Zigeunerinnen etc.). Speziell schicksalhafte Setzung, Konflikt oder gar (in Details durchaus ablesbare) Unbeschwertheit ergeben sich nicht aus der Darstellung. Die in dieser Komposition zutagetretenden Stilisierungen und Typisierungen, trotz sicher nicht vorliegender literarischer Fixierung, zeigen Siddals Eigenart

auf, eine beliebige Idee, einen Zustand gleichermaßen wie eine "Geschichte" nur illustrierend zu behandeln.

2. Phase (1855)

(im Anschluß an die Grundsätze der 1. Phase)

(K. 48)

Macbeth

Angeregt durch Shakespeares Tragödie
(5. Akt, 7. Szene; Schluß)

Malcolm verweist in einem Nebensatz auf den vermuteten Selbstmord der Lady Macbeth. Siddals Szene gibt den Versuch des Selbstmords der Lady Macbeth wieder, während Macbeth sie daran zu hindern versucht. Es ist aber keine in der Tragödie vorkommende Szene.

Vom Thema her eine singuläre Arbeit in Siddals Oeuvre. Ohne Vorzeichnungen, ohne weitere Blätter in anderer Technik.

(1) Auch hier wird, wie bei den Blättern der 1. Phase vor "szenischem Hintergrund" präsentiert, aber nicht etwas genau literarisch Festliegendes, sondern eine mögliche Szene, die sich aus einer Andeutung im Drama herleitet.

Im Verhältnis zu Architektur und Bildformat werden die Gestalten größer. Sie nehmen die Richtungen der Architekturelemente auf, das heißt, das Kulissenartige der Hintergrundwände bleibt Kulisse, teilt mit den Figuren lediglich parallele Richtungen. (Vergleiche im Folgenden "Clerk Saunders", Grisaille, K. 11). Im übrigen ist noch alles so wie in der 1. Phase geleistet, was den Aufbau über der Dreiecksbasis angeht: die starke Fluchtung auf den Winkel in Bildmitte und die Überschneidung der Vertikalen am oberen Bildrand.

(2) Die "Aktion" ist der akzentuierten Bildmitte zugeordnet, jede Figur bezieht sich auf eine Bildhälfte. Jede Bildhälfte ist vom Motiv her einheitlich mit der isoliert vorgesetzten Gestalt gebaut - der geradestehenden, hochaufgerichteten Lady Macbeth hinterlegt ein gerades Wandstück; dem halb hockenden, halb sitzenden Macbeth eine Fensterecke - ohne daß sich Architektur und Gestalten gegenseitig bedingen (besonders zu sehen am unklaren Bewegungsmotiv des Macbeth).

(3) Auch die flächenbegrenzten Motivapplikationen hinter den Gestalten sind vorhanden, nur haben sie sich weiter dergestalt verselbständigt, daß ihre Bedeutung für den Inhalt nur mittelbar bleibt. Der Inhalt ist aus ihnen nicht zu erschließen, sie sind nur attributiv hinzugefügt, ähnlich wie es sich in "The Lovers" bereits ankündigte. (Als Motive dieser Art sind hier nur zu erkennen: der Schild rechts, dahinter wahrscheinlich ein Gewimmel von Kriegern mit Speerspitzen). Bewegungen erschöpfen sich im Motivischen: sie werden sukzessiv gestellt (das abgetreppte Sitzen des Macbeth, sich in entgegengesetzte Richtung Wenden und Übergreifen; vergleiche "Lady of Shalott") und bieten sich durch Verfestigungen an der Kulisse und durch gegenseitiges Verschränktsein statisch dar.

(4) Dialogisches findet sich nur im Gegeneinanderstellen der Personen, nicht aber in der formalen Konzeption als Gruppe (was bei "Lady Clare", K.38, zu zeigen sein wird). Eine Weiterentwicklung zu "Clerk Saunders" (K.13) ist darin zu sehen, daß die Dialogpartner sich nicht nur gegenüberstehen als dialogisch zueinander Gesetzte, sondern "sich anfassen", das Verbundensein der beteiligten Personen ist also motivisch verstärkt: "Dialog" durch

motivische Gruppenbildung. Die Figuren haben im Gegensatz zu "The Lovers" sozusagen die Wände "verlassen", die dort die Personen bestimmt hatten. Dadurch erscheint der "Konflikt" stärker durch die Figuren selbst getragen (nicht mehr so stark von den Hintergrundswänden erklärt wie in der 1. Phase), allerdings auch mehr "gestellt", da er sich nur in den Motiven findet (Verklammerung der Hände; Attribut des Dolches).

(5) In diesen Motiven legt Siddal möglicherweise wieder eine Interpretation der Unausweichlichkeit des Konflikts nah. Motive, die die Illustration gehaltlich überirachten, treten zwar zurück, aber Details (Krone, Degen, Rüstung, Schild) verlangen nach Erklärung.

(K.11)

Clerk Saunders (Grisaille-Zeichnung)

Gleicher literarischer Vorwurf wie in der Zeichnung, K. 13.

(1) In gleicher Ausrichtung in der sich die Kulissen gegenüberliegen, stehen sich auch die beiden Gestalten gegenüber. Im Vergleich mit den Zeichnungen der 1. Phase, kommen sie jetzt einer Gruppenbildung näher, sie scheinen aus den Kulissen "herauszuwachsen", sind ihnen nicht länger vorgelegt oder eingeschrieben.¹ Der Kulissencharakter bleibt erhalten, obwohl sich nun formale Überleitungen finden (Einbezug der gerundeten Türöffnung - Achsenbildung von der Wölbung oben über beide Köpfe - untere Rundung und ausgestreckter Unterarm des Clerk - Stab und Arm des Clerk), die die Zusammenfassung zu einer Gruppe möglich werden lassen.

1. In den Blättern der 1. bis zur 3. Phase (K.13,14-K.11 - K.10) fällt ein graduell stärker Werden des In-den-Raum-Hinein-Rückens des Clerk auf.

(2) Die ehemalige Dreiecksbasis, die in der 1. Phase so markant gewesen ist, ist noch zu assoziieren, aber verschliffen. Die Zimmerecke in Bildmitte wird betont durch Gegeneinandersetzen einer hellen mit einer dunklen Fläche. So ordnet sich auch jede Gestalt einer Bildhälfte zu wie bereits bei den ersten Entwürfen zu diesem Thema. Das Zueinander der Personen ist, wie bereits gesagt, wie das Zueinander der Kulissen gestaltet, und dadurch beginnen die Personen schwach ein Wechselverhältnis mit ihrer Umgebung einzugehen und sind weniger isoliert. Ein so trennendes Motiv wie der erhellte, über die Zimmerecke gelegte Vorhang verliert an Trennungseffekt dadurch, daß ein Bezug in der Helligkeit und formalen Ausrichtung mit dem Gewand und Ärmelteil des Clerk und mit dem schwach erhellten Streifen im Alkoven am linken Bildrand hergestellt ist.

(3) Alles attributiv Erzählende tritt zugunsten des "Dialogs" zurück. May Margaret "geht" formal "über" in die wenigen Detailangaben ihres Gemachs (Draperie in der linken unteren Bildecke: Laken oder Gewand? Nischenansatz über ihrem Kopf). Als linear begrenztes, bildhaftes Motiv bleibt nur noch die ovale Öffnung hinter dem Clerk mit den Angaben einer Stadt, die in sich aber nun durch Licht- und Luftperspektive variiert wird und bereits in der Blickführung durch detailliertes Mauerwerk im breiten Wandstück der Öffnung und im formalen Bezug zum Clerk weniger flächig und appliziert wirkt. Vor allem wurden in dieser Version des Themas "Clerk Saunders" die Detailangaben vermindert oder durch Einführung der starken Hell-Dunkel-Flächen weggelassen: kein Kreuz mehr in der Nische, kein Maßwerk, kein Mobiliar, keine still-lebenartig arrangierten symbolischen Pflanzen,

dafür alltägliche Topfpflanzen, scheinbar zufällig placiert und wenige, linear eingegrenzte Felder, die hellere von dunkleren Flächen trennen. Eine Darstellungsform des Siddalschen "Horror Vacui" ist damit überwunden.

(4) Das Verharren in Inaktivität durch ausgewogene Horizontalen und Vertikalen in den Figuren und der Staffage (trotz des bereits möglich werdenden Momentanen des gemeinsamen Anblickens, was mithilfe der Diagonalen des Stabs und der Armhaltung des Clerk, die die Blickrichtung unterstreichen, geleistet ist) bewirkt, daß sich die Figuren in ihrem "Konflikt" lediglich gegenüberstehen und nicht handeln können. Der Konflikt ist das Zueinander-Gesetztsein.

(5) Für den speziellen Sinnzusammenhang ist wieder das Gedicht notwendig, aber man wird für Details - wie den in allen Versionen auftauchenden Stab in den Händen des Mädchens - auch im Text vergeblich eine Erklärung suchen. Das scheint ein Hinweis darauf zu sein, daß Siddal die literarische Vorlage stärker selbständig zu bearbeiten beginnt, Motive "erfindet", um die Personen und deren "Handlung" zu klassifizieren und nicht bloß Attribute aus der literarischen Vorlage den Figuren oder der "Handlung" zu applizieren.

(K.73)

The Woeful Victory

Von einer direkten literarischen Vorlage konnte Siddal sich hierbei nicht anregen lassen, allenfalls von einem Projekt Rossettis, das zeit seines Lebens ungeschrieben blieb.¹

Eine Preisverteilerin muß den Siegespreis eines

1. Vgl. p. 59, Anm. 1.

Wettkampfs an einen Kitter geben, obwohl er ihren Geliebten dafür tötete und als Beweis heranzieht.

(1) Aus dem "szenischen Hintergrund" wird ein "Proszenium" mit hinterlegtem Kastenraum (Laube), statt einer winklig angeordneten Kulisse. Das "Proszenium" wird abgeschlossen durch bildparallel geführte Wand, die gleichzeitig motivisch erklärt wird als vorderer Abschluß des Kastenraums (Barriere der Laube). In diesem Aufbau zeigt sich eine Differenzierung in bezug zum "Ablauf" eines Konflikts, die bezeichnenderweise eine "bühnenmäßige" Trennung des Handlungsablaufs zufolge hat: dadurch, daß es zwei Szenen gibt, eine im Proszenium, eine andere in der ehemaligen "Bühne" mit den aufgeklappten Kulissenwänden, das heißt in der Laube. Dabei ist aus den architektonischen Elementen keine Verbindung dieser beiden verschiedenen Gründe abzuleiten, sondern nur an den Greif-Motiven der Personen abzulesen.

(2) Gehören die drei Figuren des Hintergrunds einer Fläche an und der am Boden liegende Gefallene dem horizontalen Bodenstück, so nimmt der durch seine Motivik einzig "Agierende" isoliert (motivisch und tonig) das Bildzentrum ein. Hände, die geben und nehmen, kommen auf einer Achse in Bildmitte zu liegen. Motivische Verbindungen durch Hände sind in der 2. Phase besonders auffallend.¹

(3) Keinerlei bildmäßige Applikationen stehen hier für Inhaltliches. Einzelne Stadien kommen jetzt "personifiziert" auf die "Bühne". Jede Figur ist linear begrenzt, flächig von der anderen isoliert und hat eine eigene Richtung. Die Gestalten als Träger einzelner inhaltlicher Stadien sind nur nacheinander ablesbar. Da sie aber alle in einer

1. Beispiele: Macbeth (K. 48), Lady Clare (K. 37) und vielleicht noch Clerk Saunders (K. 11).

lose oder Geste verharren, muß auch hier von einer statischen Erscheinung mit sukzessivem Charakter gesprochen werden. Die Zusammenfassung verschiedener Stadien in eine Szene, die sukzessiv erfahren wird mithilfe von Motiv-Verklammerung, hatte sich bereits bei "Macbeth" angedeutet, wird aber im Gegensatz zu "Macbeth" durch die Differenzierung in Proszenium und Bühne (räumliche Trennung) zeitlich stärker abgesetzt.

(4) Das räumlich-motivisch unterschiedene Gesetztsein der beiden "Szenen" (und der darin gegebenen Figuren) wird geklärt durch deren jeweilig verschiedene Blickrichtungen, die aber nicht nur die jeweiligen Szenen, sondern auch die Figuren isolieren. Wie bei "Macbeth" wird der Konflikt weniger für eine Figur oder eine Gruppe erklärt (durch attributhafte Applikationen), sondern "auf die Bühne gestellt", indem nämlich das Motiv des Nehmens und Gebens zwei räumlich getrennte Szenen verbindet und hierin den Konflikt trägt. Die Figuren ruhen in sich selbst und der "Dialog" vollzieht sich einzig in den Händen: die Gesten der Freisübergabe und das den Toten als Beweis heranziehen, bekommen die formal größte Bedeutung und damit auch das inhaltliche Gewicht, wobei der Sieger in der Mitte gleichzeitig verbindend und isolierend wirkt.

(5) Die hier zusammengestellten Figuren als charakteristische "Typen" (nämlich: eine Gekrönte - ein Litter - ein Gefallener) setzen aufgrund dieser Typisierung und gegenseitigen Isolierung, deren Klärung im Bild nicht geleistet ist, einen Text voraus.

(K. 38) Lady Clare (Grisaille-Zeichnung)
nach Tennysons gleichnamigem Gedicht.

Ein junges Mädchen, Lady Clare, die ihrer Amme ihre bevorstehende Hochzeit mit Lord Ronald mitteilt, wird von der Amme darüber informiert, daß sie nicht edler Abkunft, sondern deren Tochter sei und damit rechtmäßig diesen Heirat nicht eingehen darf.

(1) Durchaus bühnenmäßig ist hier auch wieder die Präsentation der beiden Frauen vor der "Kulisse" ihres Gemachs. Durch die Lauerkannte rechts wird noch eine perspektivische Fluchtung zur Zimmerecke bewirkt, deren alleiniger Effekt aber durch die breite Stirnwand reduziert ist (im Vergleich mit der 1. Phase).

(2) Die "Aktion" ist nun leicht von der Mitte nach rechts versetzt. Das unsichere Standmotiv läßt die Figuren immer noch isoliert erscheinen. Ohne Verlust für die Architektur könnten sie herausgenommen werden, beziehungsweise sie selbst ersahen durch die Architektur nicht ihre Ausrichtung (die motivische Verbindung der Hand mit der Tür stellt noch kein Wechselverhältnis dar, verschleiert den Kontrast nur etwas). Nun aber isolieren sich die Figuren als Gruppe, schon, daß sie eine Gruppe bilden, ist ein entscheidender Schritt zur 3. Phase hin. Das "Aus-der-Wand-Treten" und Möglicher-Werden des Agierens auf einer Bühne (Macbeth, Clerk Saunders / Grisaille-Zeichnung) muß hier bereits vorausgesetzt werden.

(3) Als flächenbegrenztes Motiv mit Inhaltsverweis ist hauptsächlich der Ausblick links zu deuten, der einen Bezug zum Beginn des Tennysonschen

Gedichts anklingen lassen könnte.¹ Textlich genauer hätte das Ganze in der Landschaft stattfinden können, der hier aufgebaute Innenraum ist wieder eine "Erfindung" Siddals. "Appliziert" ist dieser Landschaftsausblick noch immer, denn zum Beispiel seine Lage in bezug zum Innenraum bleibt ungeklärt. Er ist dem Geschehen schmückend beigeordnet, nicht etwa die Figuren erklärend, denn deren Bestimmung liegt hier mehr in ihnen selbst. Die "Kulissenwände" - Ausblick, Raumdetaill - bleiben, auch ohne Inhaltsverweise, flächig strukturiert, in Streifen oder Vierecke eingeteilt und linear abgegrenzt. Vielleicht ist mit der kleinen Orgel auf der Fensterbank rechts ein Bezug auf ein mittelalterlich-jungfräuliches Interieur gemeint, angeregt durch die im Gedicht wichtig werdende bevorstehende Hochzeit. Durch das Fehlen der Verweise auf inhaltliche Voraussetzungen oder Konsequenzen wird der aus der Vorlage erwählte Moment, beziehungsweise der "Dialog" der beiden Frauen zu einer feststehenden Gegenwart.

(4) Das Dialogische der Frauen wird Schicksal in der Verschränkung der beiden Figuren zu einer Gruppe. Dieses Schicksalshafte aber wird - im Gegensatz zur 3. Phase - noch auf einer "Bühne" präsentiert, da die Gruppe durch unterschiedliches Aufbau-schema zu den Architekturteilen mithilfe des einheitlichen und zusammenfassenden Konturs isoliert wird. Der Konflikt allein - daß sich die Amme plötzlich als Mutter der Lady Clare zu erkennen gibt - wird dargeboten in der formalen Verklammerung, statt einer bloß motivischen Gegen-

1. Tennyson, Lady Clare (Str.1, Vers 1 und 2):
"It was the time when lilies blow,
And clouds are highest up in air..."

überstellung der Beiden und interpretiert die inhaltliche Konzeption des Gedichts. (Eine Konfliktlösung, wie sie im Gedicht durch das Handeln des Lord Ronald geschieht, zieht Siddal in diesem Bild nicht heran.) Das vom Schicksal bestimmte Zusammengehören ist der Konflikt.

(5) Welcher Art die Zusammengehörigkeit ist und warum daraus eine Problematik entsteht, läßt sich aber erst aus dem Text erfahren, wenn auch die stärkere Komprimierung durch die kompositionelle Vereinigung der Figuren, die im Konflikt stehen, geleistet ist. Deshalb markiert die Grisaille-Zeichnung "Lady Clare" eine Weiterentwicklung und den Endpunkt der 2. Phase des Siddalschen Oeuvres.

3. Phase (1856 - 57)

Da die 2. Phase in ihren Veränderungen eher als Zwischenstadium anzusehen ist - in dem was sie noch von der 1. Phase übernimmt, beziehungsweise für die 3. Phase vorbereitet - erübrigt sich die Aufstellung eigener Grundsätze für sie. An den Beispielen der 2. Phase zeigten sich, durch das Gegeneinanderstellen mit den anfangs aufgestellten Grundsätzen, Modifizierungen besonders im Hinblick auf Gruppenbildung und die Beziehung zwischen Figuren und Kulisse, die sich in der 3. Phase als Stilmerkmale manifestieren. Deshalb sollen, vor der Untersuchung der Aquarelle, die nun anwendbaren Grundsätze des Siddalschen Gestaltungssystems der 3. Phase vorausgeschickt werden, freilich in direktem Bezug zu den anfangs aufgestellten Sätzen, die nur hauptsächlich eine Erweiterung der Definition der Illustration bei Siddal beinhalten. Der bisher

gezeigte illustrative Charakter ist - mit Ausnahme des Aquarells "Sir Patrick Spens" - auf alle Aquarelle der 3. Phase anwendbar.

(1) Literarisch Vorliegendes wird vor szenischem Hintergrund präsentiert.

Das heißt in der 3. Phase: ein Innenraum wird kulissenartig durch eine flache Hintergrundwand angedeutet, die sich als Phantasiearchitektur aus Streifenelementen zusammensetzt. Außenbauteile finden sich nicht mehr. Dort, wo durch Vorstudien anderer Phasen bereits eine Komposition festliegt, werden 2 immerwinkel und hinführende Perspektivangaben verschliffen oder überdeckt (Mauerstreifen, Stoffbahnen). Die Basis wird nun häufig durch einen flachen Horizontalstreifen gebildet oder durch einen überhaupt nicht mehr als eigene Form motivierten Boden. Vorder- und Hintergrund werden eng hintereinander gestaffelt. Die oberen Abschlüsse sind meist überschritten, wie bereits in der 1. Phase, sind aber jetzt anders bildwirksam, da nun kein winkliges Zueinander der Kulissenwände die Komposition bestimmt.

(2) Die aus der Vorlage erwählte "Aktion" wird akzentuiert vor die Hintergrundwand gesetzt.

Das heißt in der 3. Phase: der Höhepunkt einer in der literarischen Quelle gefundenen Handlung wird für die Illustration herausgezogen und dialogisch dargestellt - im Unterschied zur 1. Phase aber als Dialog, der nicht "gestellt", sondern durch formale Verknüpfung zu einer Gruppe auch visuell ermöglicht ist.

Dabei werden die Figuren jetzt "eingebaut". Eine Einzelfigur nimmt die Richtungen der Hintergrundwand auf und unterwirft sich deren formalen Gesetzmäßigkeiten. Zwei Figuren werden formal zu einer Gruppe eigener Gesetzmäßigkeit zusammengeschlossen. Vorbereitet war das in motivischen Gesten der Gestalten in der 2. Phase,¹ ausgeführt wird es in der 3. Phase so, daß ein Umriss vereinheitlicht und die Gruppe als Ganzes vom Hintergrund isoliert oder ein Zugeordnetsein auf gemeinsame Tätigkeit die Einheit schafft. Der kompositionelle Schwerpunkt liegt nun nicht mehr auf der genauen Bildmitte, er ist meistens leicht nach rechts verschoben.

(3) Flächenbegrenzte Motive werden um die "Aktion" herum angeordnet.

Das heißt in der 3. Phase: die auf den flächenbegrenzten Motiven dargestellten Szenen oder Ausblicke verselbständigen sich und geben nicht mehr direkte Stufen des literarischen Vorbildes wieder. Durch die Verselbständigung sind sie auch weniger appliziert. Sie sind - wie teilweise bereits in der 1. und 2. Phase vorbereitet - hauptsächlich genrebildmäßige Ausblicke oder Darstellungen, die das Geschehen oder den

-
1. In der 2. Phase erfolgt das Zueinander der Figuren auf rein motivischem Weg, indem sie sich (wie Schauspieler) "anfassen". Diese Gesten werden nicht formal gelöst, die Einzelgestalten bleiben in sich selbst isoliert und lediglich motivisch verbunden. Beispiele: Macbeth, Woeful Victory. Wie bereits bei "The Lovers" am Ende der 1. Phase, ist das motivische Zueinander noch bedingt durch die Richtungen der Wände.

Konflikt, so wie ihn die Figuren aus sich selbst darstellen, in motivlogischer Anordnung interpretieren. Da die Kulissen sich verändert haben, ist nun auch die Zeit im Bild nicht mehr sukzessiv ablesbar. Sind die Kulissen in der 1. Phase an den "Wänden" motivisch-räumlich nacheinander abzulesen gewesen, so bewirkt nun die einheitliche Hintergrundwand, der alle Motive auf gleicher Fläche aufliegen, eine bildhafte Einheit, keine motivische Zeit. Die Abfolge der Motive findet sich also auf der Ebene der gleichen motivischen Wand. Die erzählte Zeit der literarischen Vorlage wird in die Illustration nicht übernommen. Der Hauptakzent liegt auf der Figur beziehungsweise der Gruppe und ihrem Konflikt.

- (4) Der aus dem Text ausgewählte Konflikt entwickelt sich in der Darstellung nicht dramatisch, er wird nur durch die Figuren statuiert und ist in deren Verbundensein als bestimmt gesetzt.

Das heißt in der 3. Phase: die Figuren schließen sich auch formal zu einer eigenen Gruppe zusammen (Ausnahme: "St. Agnes Eve", da hier der Dialog auch im Text anderer Art ist), sind nicht mehr von den motivischen Richtungen der Wände abhängig. So liegt der Konflikt nicht mehr in seiner Präsentation durch das Gegenüberstehen der Figuren als Teile des Konflikts, sondern im Verbundensein. Standen sich anfangs Personen wie "Wände" gegenüber, mußte sich der erwähnte "Dialog" notfalls im motivischen erschöpfen. Nun wird der Dialog Ausgangspunkt einer Gruppenbildung, die den Dialog selbst thematisiert. Das Beieinander der Figuren ist

der Konflikt. Das Zusammensein-Müssen oder Sich-Gegenüberstehen-Müssen ist schicksalhafte Setzung.

(b) Der Sinnzusammenhang der Motive steht kaum in optischem Kausalverhältnis.

Das heißt in der 3. Phase: die in der literarischen Vorlage erreichte Kausalität der einzelnen Motive erfährt im Bild keine äquivalente Umsetzung. Allein die Gruppenbildung ist im Vergleich mit der 1. und 2. Phase die entscheidende Weiterentwicklung zu einer optisch erfahrenen Kausalität der Motive. Bilder der letzten Phase beginnen aus sich selbst zu sprechen.

Hierzu die Beispiele der 3. Phase in direktem Bezug zu den Grundsätzen.

(Z.49) Madonna and Child

Dieses Aquarell bezeichnet recht deutlich den Übergang zur 3. Phase im Anschluß an die Grisaille-Zeichnung "Lady Clare" der 2. Phase. Da es in grundsätzlichen Punkten des Aufbaus noch der 1. und 2. Phase verhaftet ist (Kulissensystem, Zentrierung, Applikationen), muß es nicht im einzelnen untersucht werden. Es soll das Hauptcharakteristikum der Weiterentwicklung allein herausgestellt werden.

Wie bereits in der motivischen Verklammerung von Mutter und Tochter bei "Lady Clare" (A.38) zu sehen war, sind auch hier die beiden Personen untrennbar verbunden: Madonna und Kind bilden fast eine "Flächenform", indem sie von gemeinsamem Umriß eingegrenzt sind. Motivisch sind sie sogar noch durch eine merkwürdige gemeinsame

Schnur aneinandergekettet. Der Kontur nun schließt nicht allein die Gruppe ab, sondern bildet zugleich die Begrenzung des Fensters rechts. So ist der Konturwert bereits mehrfach bildwirksam, was bei anderen Darstellungen Siddals bisher nicht zu finden gewesen ist. Durch unsicheres und unklares Sitzmotiv der Beiden scheinen sie als Ganzes im Architekturgerüst "zu schweben", beziehungsweise ihm als hart eingegrenzte Fläche aufzuliegen. In der formalen Zusammenfassung der beiden als Gruppe liegt dann das möglicherweise inhaltliche "Aneinandergekettet-Sein" der Figuren begründet - das für Siddal typische Geschick, dem man nicht ausweichen kann. Hieran hat nun auch die kerkerartige Architektur Anteil, die sie eng umstellt mit vergittertem Fenster und steil abfallendem Architekturteil am unteren Bildrand in ein tieferliegendes Geschoß. In diesem kerkergebilde mag Siddals eigene Interpretation von Madonna und Kind liegen, aber das ist noch nicht eindeutig. Der erschreckte Gesichtsausdruck der Madonna, die in Ansätzen bewerkstelligte Aktivität des Kindes zielen doch auf etwas hin, das nicht vollständig geklärt wird.

(K.36) Lady Affixing Pennant to a Knight's Spear
ohne literarische Quelle.

(1) Die flache Hintergrundwand ist in einzelne Flächen gegliedert, die sich bedeutungsmäßig selbständigen. Auf eng davorliegendem Horizontalstreifen "agieren" die beiden Personen. Das "Präsentations"-Schema der beiden vorangegangenen Phasen bleibt erhalten bei Vereinfachung des Kulissen-Motivs als einheitlich entlangziehende Wand. Dort, wo vorher ein durch schräggestellte Kulissen

gebildeter Neuerwinkel einen Akzent setzte, findet sich nun ein glatter Mauerstreifen.

(2) Vor diesen Mauerstreifen wird ein Geschehen gesetzt, wird die Gruppe "präsentiert". Vorher wandten sich zwei Gestalten entsprechend den ihnen zugeordneten Kulissen rein motivisch zu. Durch verändertes Aufbauschema rückt nun das Sichtbarmachen des Dialogischen zwischen dem Ritter und dem jungen Mädchen in die Figuren selbst. Sie wenden sich hier der sie bestimmenden Tätigkeit, ein Banner zu befestigen, zu. Das "Geschehen" auf der Vordergrunds-"Bühne" wird bereits formal umgedeutet, denn durch das motivische Zuwenden, Umarmen und Gerichtetsein auf das Anheften der Fahne mit einer optischen Konzentration auf drei Hände an bildwichtiger Stelle, wird eine eigenwertige Fläche und geschlossene Form gebildet - das Verbundensein als Gruppe wird thematisch. Fast als "Flächenfigur" wäre die Gruppe - ähnlich der Madonna mit Kind (A. 49) - heraustrennbar, da die Architektur noch kulissenhaft hinterlegt ist und keinen einheitlichen Raum anschaulich macht.

(3) Die flächenbegrenzten Motive der Hintergrundwand sind verselbständigt: ein Mauerstreifen ist als solcher dargestellt, statt als bloßer Träger eines applizierten Motivs; ein Fenster wird durch Rahmung und geöffneten Flügel als solches interpretiert. Die Ausblicke hinter beiden Öffnungen sollen einer Landschaft angehören, die allerdings flächig gegeben ist. Die Durchblicke werden jeweils genrehaft, sind kein Geschehnisverweis, dafür sind Fenster und gemauerte Türöffnung zu "real". Die Blumen auf der Fensterbank bleiben Blumen in einer Vase und tragen keinen Symbolgehalt. Allenfalls der Knappe mit Pferd, der rechts schwach

im Durchgang zu erkennen ist, gibt einen Inhaltsverweis, im übrigen bleibt die Kulisse Hintergrund, dem, wie auf einer Bildfläche, alle Rechteckfelder bildparallel eingefügt sind.

(4) Der nun formal ermöglichte Dialog ist nicht mehr ganz so starr gesetzt, sondern beginnt, thematisch zu werden. Das Eingestimmtsein auf dasselbe Tun ist der "Dialog", wenn auch mehr ein psychischer, innerer. Ein vielleicht beabsichtigter Konflikt läge deshalb in der Tatsache des Zusammenseins vor einer Trennung, für die der Knappe das Hierd bereitstellt.

(5) Literarisch liegt bei dieser Darstellung nichts vor, es ist ein - in dieser Zeit auch von Rossetti bevorzugtes - Ritterromanz-Thema allgemeiner Art, um mit Rossetti zu reden: "Froissartian". (Vgl. hierzu Katalogtext zu Nr. 36). Durch den Motivanspruch, "Froissartian themes" zu malen, wird etwas literarisch Zugrundeliegendes vorgegeben und dem von der Präraffaelitischen Bruderschaft geordneten ethischen Anliegen Rechnung getragen. Kaum wichtig aber wäre für die Erklärung dieses Bildes eine genaue Detailkenntnis durch einen Text.

(K. 67) Sir Patrick Spens

Alte schottische Ballade (COLLINS ALBATROSS BOOK OF VERSE, ed. Louis Untermeyer; London/Glasgow 1960, p. 35f; Strophe 11 und 12 dieser Ausgabe.

Zu Hause zurückgebliebene Frauen, Mädchen und Kinder warten am Ufer vergeblich auf den im Sturm untergegangenen Sir Patrick Spens und seine Mannschaft.

Die Außergewöhnlichkeit dieses Aquarells, die in seiner Einheitlichkeit begründet ist, trotz einer schematischen Auswertung. Deshalb wird nicht anhand

der Grundsätze verfahren, sondern nur in losem Anschluß an die genannten Gestaltungskriterien.

Die Präsentation einer ganzen Menschengruppe in einer Landschaft fällt in vielerlei Beziehung aus dem Werk Siddals heraus. Es gibt keine weitere Darstellung von Menschen in "frei" sich entwickelnder Natur. Nur in diesem Bild wird eine Gruppe mehrerer Menschen als Ganzes thematisch. Die "Szene" spielt sich auf engem, leicht ins Bild schwingenden Bodenstück ab, von der Landschaft direkt hinterzogen. Als "Teile" dieser Landschaft fügen sich die Menschen ein, was dem "Kulissen"-Charakter entgegenwirkt, der in Landschaftsmotiv als Hintergrund mit knappem Vordergrund und einer zur "Bühne" führenden Treppe bei Siddal immerhin möglich wäre. Die Treppe, die den Raum angibt, hat formal übernommen, was bei den Interieurs der 1. und 2. Phase durch perspektivisch verkürzte Linien nur motivisch gelöst war.

Die Landschaft ist als Form einheitlich. Ihre Darstellung im Detail ist formal Körperformen und Gruppenbildungen gemäß gestaltet. Weitere Personen-Gruppen in der Landschaft sorgen für die Verdeutlichung der räumlichen Erstreckung. In der jeweiligen Verdopplung dieser Personen liegt einerseits die motivische Klärung bei solcher Entfernung als Menschen, andererseits ihre Entindividualisierung, um sie als Gruppe besser mit der Landschaft verbinden zu können.

Das Geschehen ist dem Felsen als Hintergrunds-"wand" eher "integriert", statt, wie bei den Stafagebildern unabhängig vorgesetzt. Vorder- und Hintergrund werden durch Überleitungen wie Treppe und Felsbrocken links, auf den sich eine alte Frau stützt, vereinheitlicht. Die Gruppe der Sitzenden

bildet eine eigene "Bildfigur", die der stehenden Einzelfigur gegenübergestellt ist. Der Kontur der Gruppe ist nach links offen, nach rechts von der Stehenden abgeschlossen. So stehen sich in der gesamten Komposition konkave und konvexe Formen gegenüber, die das Blicken und Gerichtetsein formal ermöglichen. Nach rechts hin schließt die hochgezogene Treppe ab, deren Verlauf bis zur Bildmitte fortsetzbar ist und formal bestätigt wird durch die Vertikale der stehenden Frau, die den Halbkreisbogen schließt. Die Rundform der Treppe wird dann nochmal in rückwärtigen Kontur der Stehenden aufgenommen und damit als Form bestätigt. Die Halbierung der Vertikalen dieser stehenden Frau (heller, drapierter Rockteil gegen gedecktes, glattes Ober- teil am einknickenden Rückenkontur) und die Schattierung und Eintiefung des Felsstücks gibt für die Gruppe der Sitzenden die horizontale Begrenzung. Die nach rechts abgeriegelte Komposition weist durch die Rundformen zugleich nach links, in die Richtung, der sich alle Köpfe und Körper zuwenden, auf etwas außerhalb des Bildes Befindliches. Die Offenheit der linken Bildhälfte entsteht durch die ins Leer ragenden Felsstücke und vor allem das vom Bildrand überschrittene Meerstück ohne Abschluß. Das Blicken der Gestalten wird so inhaltlich verdichtet. Figuren und Raum stehen nun in einem Wechselverhältnis miteinander. statt der vorher (in der 1. und 2. Phase) in applizierten Motiven gegebenen Inhaltsverweise liegt hier durch die formale Urdeutung und Zusammenfassung der motivisch unterschiedlichen Teile der Inhalt in der so gegebenen Konzeption des Bildes selbst begründet. Das Warten ist deshalb nicht wie sonst Motiv für Einzelpersonen (die dann einer literarischen Erklärung bedarf), sondern aus dem Bild heraus

anschauliche Thematik der Gesamtkonzeption. Warten, verharren, ohne Verweis auf Veränderung, ist nicht mehr Statik der Gruppe, sondern Konzeption des Gesamtbilds, in das die Figuren integriert sind. Nimmt man die literarische Quelle hinzu,¹ so ergibt sich keine genaue textliche Vorlage, sondern lediglich eine Verwandtschaft der Stimmung der beiden vorletzten Strophen, was zeigt, daß Siddal hier eine "Illustration" gelungen ist, die für sich als Bild stehen kann, statt nur Illustration zu sein.

(K.10) Clerk Saunders

(Gleicher literarischer Vorwurf wie in den Versionen der 1. und 2. Phase zu diesem Thema).

Aufwendigere Aufmachung als in den Vorstudien prägt das letzte Blatt der Serie "Clerk Saunders". Es entstand 1857, nach "Sir Patrick Spens", im letzten Jahr, in dem Siddal malte, bringt allerdings nichts entscheidend Neues. Das mag wohl an den Vorstudien liegen, von denen sie sich kaum zu lösen vermochte.

(1) Über nun verschliffener Dreiecksbasis ordnen sich einer Achse in Bildmitte die kulissenartigen Wände zu, in gleicher Anlage wie bereits bei der Zeichnung der 1. Phase und der Grisaille-Zeichnung der 2. Phase erwähnt. Durch Verselbständigung des Ausblicks über der Türöffnung wird nun der Kulisseneffekt reduziert. Rückständiger als in den anderen Beispielen der 2. Phase, bei denen der Hintergrund von durchlaufender Wand gebildet wurde, findet sich hier noch der Zimmerwinkel der älteren Komposition

1. "O long, long may the ladies sit
With their fans into their hand,
Or ere they see Sir Patrick Spens
Come sailing to the strand.
O long, long may the maidens sit
With their gold combs in their hair,
Before they'll see their own dear loves
Come home to greet them there."

(Str. 11 und 12)

dem jetzt allerdings eine vorgelegte Stoffdraperie entgegenwirkt. Die Perspektivangaben im Mobiliar rechts allerdings führen noch betonend auf diesen Winkel hin. Wenn auch der Kulissencharakter gewahrt ist und die Gestalten noch in ihrer jeweiligen Bildhälfte "agieren", sind sie nun vor der Kulisse, mehr und mehr ins Bild und auf die "Bühne" gerückt. (Vgl. p. 88, Anm. 1).

(2) So wie in den vorangegangenen Versionen hierzu, aber entgegengesetzt den Prinzipien der gleichzeitigen Aquarelle, ordnen sich die beiden Figuren wieder der Bildmitte zu. Ein Wechselverhältnis von Figur und Raum beginnt zu entstehen, war aber bereits in der Grisaille-Zeichnung der 2. Phase abzulesen, über das es nicht hinausgeht.¹

(3) Die in den ersten Blättern hierzu eingeführten Motive als Inhaltsverweise und Interieurangaben sind, mehr noch als in der Grisaille-Zeichnung, wieder aufgelebt, aber verselbständigt. Details werden vermehrt, so kommt vor allem der Stuhl rechts mit einer Verkündigungsdarstellung dazu, und auf dem Wandbord rechts verselbständigen sich Sanduhr, Schale und Vase zu einem Stilleben. Bibel und Kruzifix in der Nische wieder als Bestandteile ihres Gemachs und als Verweis auf den drohenden Tod des Geliebten. Dazu kommt nun noch ein über

1. formale Bezüge:

die vertikale Stoffbahn, die vom linken Arm des Clerk herabfällt, wird von der Türöffnung motiviert (und motiviert sie) und zusammengesehen mit dem vertikalen Vorhang in Bildmitte. Die Türwölbung oben wird optisch bis zu einem erhellten Fleckchen am Hals des Clerk weiter assoziiert. Linker Arm und Hand des Mädchens auf einer Achse mit den bittenden Händen des Mannes.

die Nische gehängter Zweig, mit dem möglicherweise auf die Vermählung Mariens angespielt wird (dort der ausschlagende Reisig Josefs). Im stark verkürzten Mauerwerk des Fensters wird die Landschaft als Genrebild gegeben, deutlicher als je vorher. Durch das Fluchten dieser Öffnung wird aber nur die Mauertiefe verdeutlicht, der Ausblick selbst nicht. Eine "reale" Raumdarstellung und die Lösung vom Staffagecharakter wird hiermit angestrebt. Da alle attributiven Motive in sich selbst abgeschlossen, verselbständigt, isoliert und höchstens als Einzelgruppen genrehaft bildwirksam werden, stehen sie noch in der Tradition der applizierten Flächenmotive (der 1. Phase), die untereinander kaum Beziehung haben.

(4) Dadurch, daß die Beiden nun v o r die Staffage gesetzt sind, ist der Konflikt der literarischen Vorlage, den sie repräsentieren, auf die "Akteure" projiziert. Durch formale Bezüge ¹ werden sie zu einer Gruppe zusammengefaßt, statt isoliert voneinander nur den jeweils hinterlegten Wänden verpflichtet zu sein. Nicht die Richtungen der Wände bestimmen ihre Bewegungen, sondern sie allein. Keine Verklammerung der Gestalten wie im Aquarell "Lady Clare" (s.o.) bringt die Verbindung als Gruppe zustande, sondern eher dem Aquarell "Lady Affixing Pennant to a Knight's Spear" (s.u.) verwandt, sind beide hier durch einen "inneren Dialog"

1. Vor allem die Einbindung der beiden Köpfe und Oberkörper mithilfe von Bittgestus und Blickrichtung.

übergreifend verbunden. So bringt auch ihr Beieinandersein den Konflikt. Die Motive um sie herum dekorieren und illustrieren das Geschehen, aber sie tragen es nicht.

(7) Der verbale Dialog des Gedichts, dem in der Grisaille-Zeichnung schon fast durch transitorisches Hochblicken des Mädchens entsprochen worden ist, fällt hier bei "Verschönerung" und Ergänzung der Details und formaler Verbesserung, zurück in starres Sich-Anblicken und Nicht-Weichen-Können, was im Gegensatz steht zu dem im Gedicht fortschreitenden ständigen Handeln der beiden. Das Aquarell illustriert zwar die Ballade, interpretiert sie jedoch leicht abweichend in der Sidal eigenen Art der schicksalhaften Unentrinnbarkeit.

(K.1) St. Agnes Eve

(Gleiche Szene wie in den anderen Versionen zu diesem Thema)

Wenso wie zu "Clerk Saunders" (K.10-14) und "Lady Clare" (K.37-39) gibt es auch zu "St. Agnes Eve" (K.1-5) Beispiele in allen drei Phasen.¹ Am stärksten löst sich die Komposition von "St. Agnes Eve" von den Vorstudien. Deutlich können die frühen Zeichnungen hierzu (K.3-5) durch einfaches Aufbaueschema zweier aufgeklappter Wände mit Motivapplikationen und isolierter Gestalt, obwohl ihre

1. Merkwürdigerweise wurde sowohl bei "Clerk Saunders" als auch bei "St. Agnes Eve" und "Lady Clare" die Komposition noch bevor es zur Grisaille-Version kam, spiegelbildlich umgedreht. Dabei muß die jeweilige Aquarell-Komposition als endgültig angesehen werden und die Zeichnung als absichtliche Umkehrung zur Vorbereitung einer Zeichnung, die dann zum Drucken weiterverarbeitet werden sollte. (Alle Beispiele sind Tennyson-bzw. Allingham-Projekte).

Entstehung ins Jahr 1855 hineinreicht, der 1. Phase zugerechnet werden. Das Siddal neu zugeschriebene Blatt (K.2, British Museum) gehört dem Zwischenstadium der 2. Phase an und bereitet durch Einebnen der Hintergrundwand das Aquarell der 3. Phase vor. Solche einschneidenden Veränderungen gibt es bei "Clerk Saunders" nicht und bei "Lady Clare" nicht ganz so stark.

(1) Phantasiearchitekturelemente bilden die flache Hintergrundwand, die durch einzelne Streifenelemente, teils Durchblicke, teils Mauerteile, gegliedert wird. Statt diagonalen Perspektivangaben findet sich hier ein Aneinanderfügen horizontal und vertikal gelagerter Einzelfelder, zum Beispiel Fenstersims, Mauervorsprung oder Teil einer Bank. Der gesamte Hintergrund, in den Vorstudien stark in einen Winkel fluchtend, wird verändert durch Auflösung in rechteckige Felder. Damit ist formal allerdings nichts grundsätzlich anderes geleistet, das kastenraumartige Interieur bleibt Bühne mit eng hinterlegter - nun eben flacher - Hintergrundwand als Staffage.

(2) Ausgehend von der Ich-Form des Gedichts wurde für dieses Thema von Anfang an die Einzelgestalt der heiligen Agnes erwählt. Sie ist nun mit nahezu rechtwinklig hochgenommenem Arm als langgestreckte, gerade aufgerichtete Gestalt so vor die Architektur gesetzt, daß sie deren betonte Vertikal-Horizontal-Ausrichtung suinimmt und sich darauf bezieht. So folgt die Komposition der Frauengestalt keiner eigenen, vom Hintergrund unabhängigen Gesetzmäßigkeit mehr wie in der 1. Phase. Die Gestalt selbst ist in einzelne

Flächenfelder aufgeteilt¹ oder ordnet sich einem in der Architektur gebildeten flächigen Motiv zu.² Dabei ist zum Beispiel gegenüber "The Lovers" zu unterscheiden, daß Agnes sich nicht den motivischen, sondern den formalen Gesetzmäßigkeiten unterwirft. Die Gestalt fügt sich in das System der Wand, kann nicht mehr isoliert, von der Wand unabhängig "agieren".

(3) Alle Motivfelder - Fensterausblick, Einblick in Krypta, Einrichtungsdetails am rechten Bildrand und Pfeiler mit vorgelegtem Engeldekor - tragen Inhaltsverweise, statt daß direkte Stufen des Geschehens darauf abzulesen wären. Jeder Ausblick ist eine unabhängige Einheit, keiner führt - wie bei aufgeklappter Kulissenwand - sukzessiv zum andern hin. Dafür ist jeder motivisch weniger vom andern getrennt, da alle jeweils formale Felder einer Wand sind. Schwerpunkte der Bestimmung Agnes' finden sich in den Motiven - Klosterzelle, Altar, Himmel - ohne daß daraus eine Abfolge ableitbar wäre, (zum Beispiel: durch Tod in die Ewigkeit). Die Motivfelder, dadurch daß sich die Gestalt ihnen formal unterordnet, werden fast wichtiger als Agnes selbst. So ist mehr das Erwarten mithilfe des Ausblicks, als die Wartende hervorgehoben. Agnes wird schemenhaft in ihre Wunschwelt einbezogen und die Ausblicke sind Stufen ihres Seins, verdeutlichen ihr Seelenleben, statt einer sukzessiven Interpretation einer "Geschichte" dieser Figur.

-
1. Flügelartiges Stoffteil am Rücken; gestreckter rechter Arm; motivisch unerklärlicher Fall des linken Ärmels. Kaum Differenzierung am Rocksaum.
 2. Das erhellte Gesicht mit Haarkontur und der untere Kontur des rechten Arms sind zusammenzusehen mit dem querrechteckigen Fenster.

(4) Anders als in Siadals übrigen Werken der 3. Phase liegt hier kein Konflikt vor. Das textlich statuierte Werten wird thematisch und hier schicksalhafte Setzung.

(5) Das nachvollziehbar Dialogische, möglicherweise Konflikthafte, würde erst durch den Text hineingetragen. So bleibt die bildliche Aussage im Werten allein.

(A.37) Lady Clare

(Gleiche Szene wie in der behandelten Grisaille-Zeichnung dieses Themas).

(1) Wie auch beim Aquarell "Clerk Saunders" verändert sich mit dieser letzten Version des in allen drei Phasen behandelten Themas "Lady Clare" auf den ersten Blick nicht viel. Der Kulissenaufbau bleibt erhalten, der Zimmerwinkel wird dagegen, mehr noch als in der Grisaille-Zeichnung, verschliffen, da auch die Perspektivangaben der rechten Seite sich nur noch an einer Ecke schwach finden lassen und auch die Angaben des Fußbodens im Grisaille auf ein Rechteckfeld in der linken unteren Bildecke reduziert sind. Mehr in der Art der flach hinterlegten Hintergrundwand e i n e r Ebene fungiert die Staffage jetzt, da, außer daß die Zimmerecke im Dunkel verschwindet, die Fensterwand rechts durch motivisch vergleichbare Flächenfigur mit der Tür auf eine Fläche projiziert erscheint. Die perspektivisch verkürzte Fensterwölbung wird als flächiger Dreiecksabschluß gesehen und entsprechend flächig auch der schräge Verlauf des oberen Türabschlusses, statt räumlich, eine Distanz durchmessend.

(2) Die Figuren werden größer (im Vergleich zur Grisaille-Zeichnung), bestimmen allerdings nicht

die Architektur. Denn die Architektur hat sich verselbständigt und ist auf einzelne Flächenformen reduziert, wie bereits erwähnt. Eine reale Nachvollziehbarkeit der Disposition ist - wie grundsätzlich bei Siddal - auch hier nicht möglich. Im Verklammertsein der Beiden liegt ihr "Dialog". Formal sind sie durch gemeinsamen Umriss und motivisch durch ein helles Band, vom Gürtel der Lady Clare herabfallend, verbunden (vgl. auch *Madonna and Child*, p. 99f). In dieser Gürtellinie wird das Kniemotiv der haubenbedeckten Frau aufgenommen. Beide sind als Gruppe mit eigenem Aufbauschema der Hintergrundsstaffage vorgesetzt. Dafür ist besonders wichtig der ausschwingende Gewandkontur, der, im Gegensatz zur Grisaille-Zeichnung, nun den Architekturteilen vorgelegt ist und sie damit dem Hintergrund ebenfalls flächig zuordnet. Eine Hinbeziehung in die Architektur, ähnlich der im Aquarell "St. Agnes Eve", kündigt sich schwach in den Abschlußformen von Tur und Fensterausschnitt an, die sich rechts und links dem geneigten Kopf der Lady Clare symmetrisch zuordnen.

(3) Flächenbegrenzte Motive sind durchaus in die Hintergrundwand einbezogen, nur geben sie keine Inhaltsverweise. Selbst die ehemals im Durchblick links übereinander gestaffelte Landschaftskulisse (Grisaille, K.30), die man auf den Anfang des Gedichts hätte anwenden können, wich zugunsten des Innenraums: Versatzstücke eines Treppenhauses mit zwei Gestalten, ohne Analogie im Text. Die Bedeutung des schräg gelegten, oberen Treppenlaufs ist aber inbezug zur Mauerkante am rechten seitlichen Bildrand unten formal wichtig. Das Glasfenster rechts bringt eine entscheidende Neuerung in Siddals Gestaltungssystem: die darauf gezeigten zwei Bild-

felder gehören in eine andere Realitätsschicht. Die Verselbständigung des Motivs als Gegenstand - hier das Glasfenster, das als solches thematisch wird - war bereits Anfang der 3. Phase möglich. Die Darstellungen darauf aber geben eine Interpretation Siddals, eine Stellungnahme oder Lesart des Geschehens wieder, indem sie auf König Salomo verweist (rechte und unrechte Mutter). Erstmals bezieht das, was früher bloßer Inhaltsverweis war, über den Text hinaus Stellung. Es ist nicht mehr allein eine Assoziation auf das Geschehen, oder Intensivierung des Problems, das bereits allein durch die Figuren ausgedrückt wird, wie zum Beispiel bei den beiden neutestamentarischen Darstellungen, die übereinander gestaffelt, freskenartig für eine "Kulissenwand" standen (St. Agnes Eve, K.3), sondern die Reflektion dieser Szene auf einer anderen Ebene. Die Bedeutung dieses Glasfensters wird gesteigert durch Hervorhebung mithilfe eines anderen Mediums: leuchtende ungebrochene Farben in einfachen Farbflächen, die schwarz eingefasst werden (im Gegensatz zu den großflächigen, changierenden Gewändern der beiden Frauen).

(4) Die Verbindung der Gruppe als "Flächenform" gegenüber der Architektur setzt den Konflikt der Beiden - den das Glasfenster illuminiert und interpretiert - wieder allein in die Figuren und deren Zusammengehörigkeit. Der Dialog der Textvorlage wird in die Verklammerung der beiden Frauen projiziert und ihr Schicksal ist deshalb ein gemeinsames.

(5) Möglicherweise ist diese Darstellung aus sich selbst zu verstehen, aber eine nahezu allgemeingültige Aussage eines speziellen Problems oder eines Zustands - wie etwa in "Sir Patrick Spens" - bildet sie nicht.

Es zeigt sich im Oeuvre Siddals eine Entwicklung in drei Phasen bei motivisch vergleichbar bleibender Bilddisposition und durchgängig gleichem Themenkreis. Am augenfälligsten ist der Vorzug einzelner Techniken während der jeweiligen Phasen, wobei mit Bleistift- und Federzeichnungen begonnen worden ist, mit lavierten Feder- beziehungsweise Finselzeichnungen eine Zwischenstufe erreicht ist, und Siddal am Ende zum farbigen Aquarell übergeht. Nahezu schematisch - vom dargestellten Gegenstand her - finden sich Zimmerwinkel, Durchblicke oder verschachtelte Räume, die eine Gestalt oder Gruppe umfassen. Dabei ist als Entwicklung von den ersten Zeichnungen über die Grisailen bis zu den Aquarellen ein In-den-Raum- und Aus-der-"Kulisse"-Treten der Figuren ablesbar geworden. Ein vom Motiv her gegebener Dialog - von Siddal bevorzugt herangezogen - wird mit zunehmender stilistischer Entwicklung in ihren Illustrationen ermöglicht, und die beteiligten Gestalten, je mehr sie sich vom Interieur als formalem Gerüst "befreien", beginnen, miteinander zu "dialogisieren", im Sinne einer gegenseitigen formalen Abhängigkeit oder Zusammengehörigkeit als Gruppe. Zwar verharren die auf den letzten Werken dargestellten Gestalten auch in einer Pose oder einem Tun, wie in den ersten Arbeiten, aber weniger durch technisches Unvermögen (wie zuweilen am Anfang), als vielmehr durch eine offenkundig werdende Interpretation Siddals, eine literarisch vorgegebene Situation in ihrer Illustration

als schicksalhaft unausweichlich darzustellen. Ihr Werk rekrutiert sich also aus Illustrationen, die nach Anregung von Texten geschaffen worden sind und immer in Abhängigkeit zu diesen stehen. Die kongeniale Umsetzung eines literarischen Texts mit optischen Mitteln als selbständiges Bild ist mit dem Aquarell "Sir Patrick Spens" geleistet, das den Höhepunkt ihrer Arbeit darstellt.

Elisabeth Siddal tendierte nicht von Anfang ihres Lebens an zu einer Künstler-Existenz, aber sie richtete sich doch sehr schnell nach ihrer Entdeckung als Modell durch die Präraffaeliten hier als Malerin ein. Die bezwingende Persönlichkeit Rossettis hatte einen positiven wie auch negativen Einfluß auf ihr Leben und Werk. Der Anstoß zur künstlerischen Betätigung kam direkt von ihm (er hat auch nachweislich Edward Burne-Jones zum Malen gebracht), und seine Anregungen finden sich vor allem in Siddals Themen, Motiven und Techniken.

Mit dem Beginn eines Rossettischen Gedichts - "Beauty like hers is genius"¹ -, wohl nicht bewußt und ausschließlich an Siddal orientiert, offenbart sich doch eine Problematik, durch den sich hierin ausdrückenden Anspruch, geradezu die Bedingung, unter der sie im Kreis der Präraffaeliten existierte und arbeitete (und Rossetti wollte solche Gedanken auf Siddal angewandt wissen, was sich an verschiedenen Stellen, in Briefen gleichermaßen wie in Gedichten, zeigt).² Ihre

1. aus "Genius in Beauty", Str. 1, Vers 1.

2. unter anderem in seinem Valentine:
"Come back, dear Liz, and, looking wise ..."
(R.R.P., Nr. 17).

Persönlichkeit litt an dem in sie projizierten, aus der Vereinheitlichung von Disparatem entstandenen Ideal, in ihrem Werk ist dieses Leiden konstant aufgegriffen, und, wie sich zeigte, als schicksalhaft gegeben interpretiert. Auf der Suche nach ihrer Identität kämpft Siddal also nicht gegen diese Rolle, sondern sie spielt sie in einer Pippa, Lady Clare oder Sister Helen wieder und wieder durch.

Trotz der kurzen Lebens- und Schaffenszeit Siddals, unter ungünstigen gesellschaftlichen Voraussetzungen und gesundheitlichen Bedingungen, ist das von ihr hinterlassene Oeuvre doch komplex und unabhängig. Das, wenn auch kaum aus einer bestimmten Tradition ableitbare Werk nimmt in Anliegen und Problematik Arbeiten Edvard Munchs und der Symbolisten voraus.

Ausstellungen

- 1857: London. 4, Russel Place, Fitzroy Square; Sommer.
Free Pre-Raphaelite Exhibition.
- 1857: New York. Herbst.
American Exhibition of British Art.
- 1897/98: London. New Gallery.
- 1902: London. Leighton House; Juli.
Loan Exhibition of Pictures by the Pre-Raphaelites.
- 1923: London. Tate Gallery; 27.4. - 29.7.1923
Loan Exhibition of the Paintings and Drawings
of the 1860 Period.
- 1946: London. Leicester Galleries; Juni 1946
The Art Collection of Sir William Rothenstein.
- 1947: Birmingham. City Art Gallery; 7.6. - 27.7.1947
The Pre-Raphaelite Brotherhood 1848-1862.
- 1948: London. Whitechapel; 8.4. - 12.5.1948
The Pre-Raphaelites. A Loan Exhibition of
Their Paintings.
- 1948: London. Tate Gallery; September
The Pre-Raphaelite Brotherhood, 1848-1948,
A Centenary Exhibition (aus Beständen der Tate Gall.)
- 1951: Bournemouth. Russel Cotes Gallery; 4.6. - 7.8.1951
Paintings and Drawings by the Pre-Raphaelites
and Their Followers.
- 1953: London. The Arts Council
(auch Cambridge und National Museum, Wales)
Pre-Raphaelite Drawings and Watercolours.
- 1961: London. Maas Gallery; 13.11. - 8.12.1961
(Kunsthandel)
The Pre-Raphaelites and Their Contemporaries.
- 1962: London. Maas Gallery; 5. - 30.11.1962
(Kunsthandel)
The Pre-Raphaelites and Their Contemporaries.
- 1964: London. The Arts Council; 17.1. - 15.2.1964
Ruskin and His Circle.
- 1968: London. Galerie Hartnoll and Eyre; Herbst.
(Kunsthandel)
Victorian Exhibition.
- 1968: London. Maas Gallery;
(Kunsthandel)
Victorian Exhibition.
- 1970: London. Maas Gallery; 2. - 27.11.1970
(Kunsthandel)
Pre-Raphaelitism.
- 1971: Kings Lynn/Norfolk. 24.7. - 8.8.1971
Kings Lynn Festival.

Standorte der Bilder

Öffentliche Sammlungen:

Bedford, Cecil Higgins Art Gallery	(1)
Cambridge, Fitzwilliam Museum	(2)
Carlisle, Museum and Art Gallery	(1)
London, British Museum	(5)
London, Tate Gallery	(2)
Ohio/ USA, Columbus Gallery	(1)
Oxford, Ashmolean Museum	(1)
Princeton, N.J./ USA, University	(1)
Wilmington, Delaware/ USA, Art Center	(1)
Wolverhampton, Wightwick Manor	(11)

Privatsammlungen und Kunsthandel:

Verschiedene Rossetti-Erben	(29)
(z.T. als Leihgaben in Wightwick Manor ausgestellt)	
Verschiedene Londoner Privatsammlungen	(5)
Priv.-Sammlung New Haven/ Conn., USA	(1)
Priv.-Sammlung Oxford	(3)
Newcastle-upon Tyne, Stone Gallery	

Chronologische Liste

1852	1. PHASE	ALLINGHAM - PROJEKTE	(keine gesicherten Werke)
1853			(We are Seven; verloren) <u>The Lady of Shalott</u> <u>Selfportrait (-50)</u>
1854	2. PHASE	TENNYSON - PROJEKTE	The Lass of Lochroyan (April/Mai) The Gay Goshawk (April/Mai) Clerk Saunders, Entwürfe (23.5.54) Madonna and Child Sister Helen <u>The Lovers</u> <u>Rippa Passes</u>
1855			St. Cecilia St. Agnes Eve, erste Entwürfe Clerk Saunders (Grisaille-Z.) The Woeful Victory, erste Entwürfe The Gay Goshawk, erneut The Lass of Lochroyan, erneut Engelskapitell Lady Clare (Zeichnung) Macbeth The Quest of the Grail Deposition
1856	3. PHASE		St. Agnes Eve <u>Sir Patrick Spens</u> <u>The Haunted Wood</u>
1857			<u>Clerk Saunders</u> <u>Lady Clare</u>
1858			
1859			
1860			The Woeful Victory, erneut

(Die unterstrichenen Werke sind datiert.)

Vorbemerkung zum Katalog

Alphabetische Reihenfolge

Alle Titel in Englisch, außer solchen, deren Titel nicht überliefert sind. Diese werden unter deutschem Hilfstitel oder Stichwort geführt im Anschluß an das alphabetische Verzeichnis aller englischen Titel.

Titel, soweit möglich, von D.G.Rossetti übernommen.

Bei mehreren Versionen eines Themas immer zuerst Endprodukt, dann Vorstufen.

Katalog-Nr. (K.) = Abb.Nr.

Katalog-Angaben immer in folgender Reihenfolge:

Titel - Datierung - Standort
Technik
Maße (H ; B)
Signatur (nur wenn vorhanden)
Inschriften
Literarische Quelle des Themas
Provenienz des Bildes
Ausstellungen
Literaturverweis
Abbildungsverweis
"Scrapbook" (siehe unten)
Beschreibung

Wenn nicht anders vermerkt:
immer Papier als Grund
nicht signiert und datiert
nicht in Rossettis Scrapbook

Datierungen nach Siddals Signatur, eigene
Datierungen in Klammer.

Wegen der Schwierigkeit, im Dissertationsdruckverfahren gute Abbildungen zu bekommen, wurden die Beschreibungen notwendigerweise ausführlich.

Alle im Text besprochen Blätter sind abgebildet, soweit technisch irgend möglich.

Eine Orientierungshilfe bei der Zusammenstellung der Zeichnungen war Rossettis "Scrapbook of Photographs from Designs and Sketches by Elizabeth Eleanor Rossetti Given to Charles A. Howell by his Friend D.G.R. 18th January 1867". Hiermit konnten auch verlorene Zeichnungen festgehalten werden.
Im folgenden immer als "Scrapbook" bezeichnet.

Alphabetischer Katalog

1. ST. AGNES EVE

(1856/1857)

Wightwick Manor
(Leihgabe)

Aquarell

10,8 x 12,1 cm

Lit. Quelle: gleichnamiges Gedicht Tennysons

Herkunft: Ruskin (?), W.M. Rossetti, Rossetti-Angeli

Ausstellungen:

1. London. Russel Place Fitzroy Square, 1857
2. London. Tate Gallery, 27.4.-29.7.1923 (Nr.13)
"A Loan Exhibition of Paintings and Drawings of the 1860 Period"
3. Birmingham. City Art Gallery, 1947 (Nr. 117)
"The Pre-Raphaelite Brotherhood 1848-1862"
4. London. Whitechapel, 8.4.-12.5.1948
5. London. The Arts Council, 17.1.-15.2.1964
"Ruskin and his Circle"

Literatur:

- G. Somes Layard, Tennyson and his Pre-Raphaelite Illustrators: A Book about a Book. London, 1894

Kataloge der Ausstellungen Nr. 2, 3, 5.

Abbildung:

G. Somes Layard, op.cit.

Nah an den Vordergrund herangezogenes Horizontal-Vertikalgerüst einer Phantasiearchitektur mit vorgelegter Gestalt und hinterlegten Ausblicken. Der Architekturausschnitt gibt das Niveau zweier verschiedener Geschosse (Horizontalbereiche) und eine Trennungsachse durch zwei verschiedene Räume (Vertikalbereich). Die Architektur wird kurz hinter dem Vordergrund durch braune Wandstreifenelemente gegeben. Nach rechts versetzter Pfeiler trennt das Interieur: r. Einblick in Zimmer mit Wandbänken und niedrigem, flachgewölbten Butzenscheitelenster; breites niedriges Fenster mit abgerundeter Ecke, das einen Durchblick auf Landschaft mit schneebedeckten Bergen freigibt; darunter Durchgang in niedrigerliegende Gruft mit Altar und Kruzifix, daneben drei Särge; der ganze Raum ist gelblich erleuchtet. Über Türsturz Ring mit Glocke. Mit Engelsflügeln dekorierter Mauerstreifen, an dem St. Agnes lehnt. Die grau-lila gekleidete Frauengestalt mit Heiligenschein steht mit hochgenommenen Armen und auf das Gesims gelegten gefalteten Händen im Profil nach links.

Dominierende Farben: düsteres Lila und Braun mit weiß-gelben Aufhellungen bei den Durchblicken.

2. ST. AGNES EVE

(1856)

London, brit. Mus.

Feder- und Pinselzeichnung, braun

11,8 x 9,7 cm

Herkunft: Robert Steele

Aufschrift von fremder Hand r. unten:

"? Mrs. Rossetti"

Bisher D.G. Rossetti zugeschrieben

Diese unvollendete Version zeigt bereits die Anlage des endgültigen Aquarells, K. 1. Die hochaufgerichtete Gestalt der Agnes steht auf einem Zimmerabsatz vor einer Wand vom Beschauer abgewandt. Mit angehobenem Kopf schaut sie durch ein schmales Fenster, das fast die ganze Bildbreite einnimmt. Die ausgestreckten Arme ruhen auf der Fensterbank. R. dunkler vertikaler Wandstreifen. L. Andeutungen eines Durchgangs in tieferliegenden Raum. Über dem Durchgang ein Heif mit Glocke.

Der Standort der Heiligen in der Architektur, ihr Eingebunden-Sein in das Horizontal-Vertikal-Gefüge aus Architekturgliedern ist dem der endgültigen Ausführung so ähnlich, daß es eine Zuschreibung an E.B.S. erlaubt.

Einfluß des Arm-Fenster-Motivs auf D.G. Rossetti. Vgl. seine Vorstudie zum Titelblatt für "The Princess Progress" von 1866 (Birmingham). Abb. Surtees, Nr. 278.

3. ST. AGNES EVE

(1855/56)

Privatbesitz

Federzeichnung, braun; Bleistiftreste
(viele Radierspuren bes. Kopf)

12,7 x 9,7 cm

Herkunft: William Michael Rossetti

Scrapbook, p. 9 Nr. 21

Blick auf Zimmerecke. R. mehrfach unterteilte, schräggestellte Wand, l. schmaleres, bildparalleles Wandstück mit zwei übereinanderliegenden Darstellungen (oben: Maria vor der Krippe, von zwei Engeln flankiert; unten: Kreuztragung Christi). Agnes, fast in Bildmitte, leicht nach l. versetzt, lehnt an Mauerstreifen des r. Wandteils, beugt sich nach r., Arme hochgenommen auf Gesims des flachen rechteckigen Fensters. Sie blickt nach draußen. Ihr Kopf wirft einen Schatten auf den erhellen Mauerstreifen, vor dem sie steht. Ihr Körper wird von Schattenschraffuren umzogen. Oberer Fensterausschnitt gibt einen Durchblick auf Häuser frei. Unterhalb dieses Fensters runde Öffnung mit Treppe in Gruft mit Särgen und einem Kreuz.

4. ST.AGNES EVE

verschollen

Wahrscheinlich Federzeichnung

Keine Einzelheiten bekannt

Scrapbook, p.9, Nr. 22

Entwurf vergleichbar den Versionen K.2 und K.5:
Blick auf nach l versetzte Zimmerecke, vor der
Agnes kniet. Ihre Hände liegen auf dem Fenstersims,
der Kopf, in Dreiviertelprofil, ist nach r. geneigt.
Oben schmales Fenster mit Durchblick, darunter
Korbogenöffnung in Grabesgruft. Auf dem bild-
parallelen schmalen Mauerstreifen l. wieder zwei
Darstellungen übereinander, die mithilfe der
Version K. 3 als Madonna mit Engeln bzw. Kreuz-
tragung identifiziert werden können.

5. ST.AGNES EVE

Carlisle

Federzeichnung

9,5 x 8,5 cm

Herkunft: W.M. Rossetti, Mrs. Burgess,
Gordon Bottomley

Scrapbook, p. 9, Nr. 20

Literatur:

"Poet and Painter" - correspondence between
Paul Nash and Gordon Bottomley; ed. C.C.Abbott
and A. Bertram, Oxford UP, 1955; Briefe 325,
237, 242, 244.

Vergleichbarer Entwurf mit K.3 und K.4.

Aufblick auf Winkel zweier Wände, diesmal wie
Spiegelung, auch der l. Teil ist schräg. Beide
Seiten mit Durchblicken: oben flache Fenster,
darunter flache gerundete Ausschnitte mit Durch-
blicken in Grabesgrüften, r. mit Andeutung eines
Treppenabsatzes. Dazwischen kniet Agnes in Drei-
viertelprofil, am größeren rechten Wandteil ent-
lang, blickt hinaus, Hände und Arme liegen wieder
auf Gesims. Dem oberen Teil der Zimmerecke ist
eine Engelsgestalt als Dekor vorgelegt.
Undeutliche Andeutungen in den Fensterdurchblicken.

6. ST. CECILIA

(1854/55)

verschollen)

Keine Einzelheiten bekannt

Lit. Quelle: Tennyson, The Palace of Art:

"Or in a clear-wall'd city on the sea
Near gilded organ-pipes, her hair
Wound with white roses, slept St. Cecily;
An Angel look'd at her."

Literatur: R.C. Marillier, Dante Gabriele Rossetti-
An Illustrated Memorial of his Art and Life.
London, 1899, p. 57 und p. 78:
p. 57: "Her [Siddals] designs are, however, of

great interest, both on their own account, for the imaginative insight they display, and because Rossetti often worked on them, and occasionally even borrowed her ideas. In the case of the well-known illustration of St. Cecily for instance, ... it is far from unlikely that Rossetti's design for the central figure was borrowed from Miss Siddal ..."

Birmingham, Catalogue of Drawings, 1939, p. 316
Scrapbook, p. 11, Nr. 30

Es soll noch etwa 1966 im Besitz von Wightwick Manor, Wolverhampton gewesen sein.

Blick auf einschwingendes Interieur. Auf gerundetem Bodenabsatz sind ein kniender Engel, eine kleine Orgel und eine zusammengesunkene Frauengestalt angeordnet. Hinter der Gruppe ein breites, niedriges Fenster, dessen Horizontallinien an den Ecken aus-einanderschwingen. Dahinter Durchblick auf Landschaft mit Stadt. Davor ein angelegtes Kreuz. Darüber ein kleines ovales Fenster mit Glocke. Links Konsolansatz für Rippengewölbe. Am l. Bildrand Andeutungen eines beginnenden Fensters. Der Engel, links, blickt zur Heiligen Caecilie nach rechts, deren Kopf weit zurückgelehnt dem Fenstersims aufliegt. Die Haare der Heiligen hängen weit herab, die ausgestreckte r. Hand liegt dem Orgelmanual auf. Dem Kopf des Engels ist ein tellerartiger Nimbus hinterlegt, dessen Umriss in seinen Gewandausschnitt übergeht. Seine Flügel sind zusammengeklappt und schwingen von einer Spitze über dem Kopf zum Saum hin nach außen. Die ins Bild einschwingende Bodenkante ist von einem entgegengesetzttschwingenden Absatz, auf der die kleine Orgel steht, unterbrochen.

Es ist in Siddals Oeuvre keine endgültige oder vollendetere Version bekannt. Man könnte vielleicht als Endpunkt Rossettis Darstellung zur gleichen Stelle bei Tennyson ansehen, die er, angeregt durch diese Konzeption von E.E.S. für Moxon's Tennyson schuf (Surtees, plate 108).
(Beilage Nr. 5)

7. ST.CECILIA (1854/55) Wightwick Manor

Blei, Feder, braune Tinte

21,8 x 19,9 cm

Inschriften auf Rückseite:

"By Lizzie R."

"St. Cecilia (Tennyson)"

Scrapbook, p. 11, Nr. 31

Wieder segmentförmiger ins Bild einschwingender Bodenabsatz mit ausschwingendem Doppelprofil,

bühnenartig, allerdings näher am unteren Bildrand. In gleicher Anordnung wie bei K. 6 die Anlage von Engel, Orgel und Cäcilie vor dem Fenster. Die Gestalten auf dieser Version sind größer. Die zusammengesunkene Heilige r.hat ihren Kopf nach hinten auf den Fenstersims gelegt, beide Arme geradeausgestreckt, die r.Hand am Manual. L.Engel hinter der Orgel knieend, etwas größer als die Heilige. Starrer Blick geradeaus, gestraubte Haare, kreisförmiger Heiligenschein. Flügel spitz zusammenlaufend, dreiecksförmig nach unten ausschwingend. Offenbar dem Bodenabsatz entsprechende, runde Wand hinter der Gruppe, der sich das flache, querrrechteckige Fenster in Verzerrung anpaßt. L.hinter dem Engel eine Kreuznische mit Madonna (Anbetung des Kindes), darüber ein Kreuz. Viele Radierspuren an beiden Gesichtern, das der Cäcilie völlig mißlungen und aufgegeben (dünn durchgestrichen).

8. ST.CECILIA

(1854/55)

Wightwick Manor

Bleistift, etwas Federzeichnung

10 x 7,8 cm

Inschrift auf Rückseite:

"By Lizzie R. Tennyson - St. Cecilia"

Zusammen auf einem Blatt mit St. Cecilia K.9
und Sir Galahad K.63

Herkunft: C. Fairfax Murray

Scrapbook, p. 9, Nr. 23

Blick auf Zimmerwinkel und Treppenabsatz. Treppenabsatz vom Zimmerwinkel leicht nach l.versetzt. Ein Stück hineinragende Decke zu sehen. Decke ebenfalls als Winkel ins Bild hineinragend. R. breites flaches Fenster mit Durchblick. Vor dem Fenster chorgestühlähnliche Bank mit drei gerundeten Stirnbacken, unter der Sitzfläche ein ins Holz geschnittenes Kreuz, das die Form eines überlängten Vierpasses annimmt. Die Heilige ist von der Bank gesunken, knieend, mit dem Kopf auf der Fensterbank und dem Oberkörper zwischen den beiden l.Stirnbacken. L.Arm herabhängend, der r.liegt auf schwach angedeuteter Orgel auf. L.knieender Engel mit großem Kopf; gestreckte Arme auf die Orgel gestützt, Blick zur Heiligen. Seine Flügel sind zusammengekommen, die abgerundeten Enden ragen über den Kopf hinaus und werfen Schatten nach l. Fensterdurchblick läßt eine Landzunge mit Stadt erkennen. Alle Wände mit Schraffuren ausgefüllt. Vgl. Motivik mit Rossetti, Study for 'Hamlet and Ophelia', (Surtees; plate 153).

Bleistift

20,3 x 16,8 cm (Blattgröße)

13,8 - 14,1 x 12,2 cm (Zeichnung)

Inschrift oben l.: "By Lizzie R."

Herkunft: C. Fairfax Murray

Scrapbook, p.16, Nr. 53

Ausschnitt aus *Winkelarchitektur*: Vom unteren Bildrand angeschnittene Stufen, die zu Treppenaussatz führen, Ecke des darauf aufgebauten Innenraums leicht von Bildmitte versetzt. Vor der r. Wand sitzt die Hl. Cäcilie auf einer Bank, auf der Orgel r. von ihr ruht die r. Hand, der l. Arm ist ausgestreckt und liegt auf dem flachen, breiten Fenster vor dem sie sitzt. Breitgerahmtes Fenster, l. Ecke abgerundet, nur zur Hälfte gegeben, aber nicht vom Bildrand überschritten, sondern bereits Trennwand im Bild. Dahinter Durchblick auf Landschaft. Cäcilie mit Heiligenschein, erhobenem Kopf und geschlossenen Augen in langem, losen Gewand. Vor ihr in der l. Bildhälfte kniet der Engel, seine Hände liegen dem Orgelaussatz auf, er blickt zu ihr, seine zusammengeklappten Flügel ragen über seinen Kopf hinaus und werfen - so wie Orgel und Oberkörper der Cäcilie - Schatten nach links.

10. CLERK SAUNDERS

1857

Fitzwilliam Mus.

Aquarell

28,4 x 18,1 cm

datiert und signiert unten l.: "E.E.S." "1857"

Lit. Quelle: Alte schottische Ballade "Clerk Saunders"

Herkunft: Charles Eliot Norton, D.G. Rossetti,
W.M. Rossetti, (ab 1884) C. Fairfax Murray,
seit 1910 Cambridge

Ausstellungen:

1. London. Fitzroy Square, Russel Place, 1857
2. New York. 1857 (Nr. 65)
3. Manchester. 1904 (Nr. 17)
4. London. Tate Gallery, 1923 (Nr. 28)
5. Birmingham. 1947 (Nr. 113)
6. London. Whitechapel, 1948 (Nr. 105)
7. Bournemouth. 1951
8. London und Cambridge. The Arts Council, 1953 (Nr. 75)

Lit.:

W.M.R.: Ruskin, Rossetti, Pre-Raphaelitism,
p. 171 ff, 188, 206.

D-W, II, Nr. 816, 817, 915.

Katalog Birmingham (Ausstellung Nr. 5), p.28

Katalog Arts Council (Nr. 8), p.23

Ironside/Gere, p.37

John Nicoll: The Pre-Raphaelites. London 1970,
p.64

Abb.:

Ironside/Gere, plate 8

Nicoll, Abb. 46

William Gaunt, The Pre-Raphaelite Dream
pocketbook, p. 265 gegenüber.

Innenraum mit Aufsicht auf Zimmerecke in Bildmitte, die aber von einem Vorhang überdeckt ist. Davor rechts Clerk Saunders mit ausgestreckten Armen und Händen in Bittgestus, blickt die l. knieende Frauengestalt an, die mit beiden Armen einen Zweig hält und an den Mund gelegt hat. Offenbar ein Bett, auf dem sie kniet, mit zurückgeschobenem Vorhang, Wandnische hinter ihr, mit Kreuz und Bibel. Gitter vor ihr mit l. einer Treppe zum Heruntersteigen. Ganz r. allerhand Utensilien symbolischen Gehalts: oberer Teil eines Betstuhls, r. auf einem Wandbrett stillebenartig Vase mit Blumen, Schale und Stundenglas. Hinter Clerk Saunders eine ovale Ausbuchtung einer Türöffnung mit Durchblick auf Stadt, Berge am Horizont und einen erhellten Himmelsstreifen. Farben: dominierend ist Lila und Grün, geisterhaft. Sein Gewand grün, ihres blaugrau changierend in grün, Decke über Betstuhl leuchtend blau, Vorhang unterhalb der Wandnische blau, ebenfalls changierend in grün. Stadt in der Ferne graugrün, Himmel kühle Weißgrautönung, das Stundenglas blaugrau mit schwarzen Griffen, Vase daneben durchschimmernd fahlblau, darin leuchtend grüne Pflanzen. Inkarnat blaßrosa mit grauem Sfumato. Interieurfolie in braun-orange-weinrot-Abstufungen. Auffallend die Draperie l. vom Bett ausgehend, und der Bettvorhang über der Zimmerdecke in blassem Purpur, so auch das kleine Dreieck vom Boden. Hier und da farblich intensive Details: ihr rotes Haar, seine goldfarbenen Ärmel, die blaue Decke über dem Betstuhl, die goldfarbenen Ornamente auf schwarzer Betstuhlwange (Sie zeigen einen Engel mit Nimbus nach l. gewandt; über ihm eine sich windende Schlange, Rankenwerk und einen Apfel.) Vor ihrem Bett lineares, weinrot bis braunschwarzes Gitterwerk. Heller Lichtstreifen am Horizont.

11. CLERK SAUNDERS

(1855)

Privatslg.

Feder, schwarze und braune Tinte, leicht laviert
(Grisaille-Zeichnung)

25,7 x 19,5 cm

immer Familienbesitz Rossetti

Scrapbook, p. 7, Nr. 14

Lehrere Knickstellen bilden helle Linien auf dem Blatt. Viele Radierspuren an beiden Köpfen.

Prinzipiell vergleichbare Komposition wie K. 10, nur in größerer Ausführung. Der ovale Durchblick

r. lin. eindeutiger als obere Ausschnitt einer engen Türöffnung identifizierbar. Cl. Saunders mehr noch in der Öffnung stehend als im Zimmer. Stab der Frau unterhalb Schulterhöhe, nicht mehr am Mund. Gitter vor dem Bett fehlt, ebenso der Betstuhl, stattdessen großer Blumentopf, dahinter kleine, schwer erkenntliche Utensilien. Viel Schatten. Sehr düstere Atmosphäre.

12. CLERK SAUNDERS (1854) Anonyme engl. Sammlung

(Fakten aus Versteigerungskatalog Christie's 1970)

Zeichnung auf Holz in Bleistift, Feder, schwarzer Tusche; weiß gehöht

15,5 x 7,5 cm

signiert auf Rückseite (Initialen)

Herkunft: Mrs. Mackail

Ausstellung:

London. Tate Gallery 1923 (Nr. 111)

Lit.:

Violet Hunt, p. 108 f.

Brief Rossettis an F.M. Brown, 23.5.1854;

D-W, I, p. 200:

"She has just done her first block (from 'Clerk Saunders') and it is lovely. Her power of designing even in creases greatly, and her fecundity of invention and facility are quite wonderful, much greater than mine."

Brief Rossettis an W. Allingham, May 1856;

D-W. I, p. 301

Eventuell identisch mit K. 13, was durch die Spiegelverkehrte Signatur (da Zeichnung auf Holz) möglich wäre. 1854 waren Rossetti und Sidual mit Entwürfen für Moxon's Tennyson-Ausgabe beschäftigt, wobei die Zeichnungen direkt auf Holz gezeichnet wurden, die der Holzschnneider (Dalziel) weiterverarbeitete.

13. CLERK SAUNDERS (1854) verschollen

keine Details bekannt

Scrapbook, p. 7, Nr. 15

Signatur in Spiegelschrift unten l. (Initialen)

Da Original verloren, nicht feststellbar, ob Rossetti das Negativ absichtlich spiegelverkehrt abzog - zum Vergleich mit der endgültigen Version - oder ob das hier das Foto eines positiven Abdrucks vom Holzblock ist. Wenn dieses hier das Positiv darstellt, dann wäre es schon die endgültige Version.

Richtung der beiden zueinander wie in K. 10 und 11, hier mit leicht gebeugten Oberkörpern. Cl. Saunders steht nun in der Tür, statt leicht oder ganz davor.

Der Vorhang zwischen beiden ist breiter und wird zu einer Wandfläche. Dem Oberkörper des Clerk sind die Arme mit einem Tuch angebunden. Angewinkelt ragen die Unterarme im Bittgestus heraus. L. von seinem Eingang eine kleine Schranktür mit Scharnieren. R. auf Wandbord Vase mit Kreuzweigen und Gefäß. Motivisch vergleichbar in der Darbietung des herausragenden Kopfes mit Oberkörper der antiken Büstenform der Imago Clipeata. Vielleicht - durch Verbindung der Imago Clipeata mit Sarkophagen - als Todesverweis eingesetzt.

14. CLERK SAUNDERS

(1854)

Privatbesitz

Bleistift

11,5 x 8,2 cm

immer Familienbesitz Rossetti

Scrapbook, p. 7, Nr. 15

Wenn es sich bei K. 13 um einen positiven Abdruck einer negativen Platte handelt, wäre diese Version eine Vorzeichnung zum Negativ.

Abgesehen von der Spiegelverkehrung, gleiche Konzeption, lediglich weniger ausgeführt, Verzicht auf einiges beiwerk. Das Mädchen ebenfalls stehend, etwas weniger gebeugt. Wie auch in der vorhergehenden Zeichnung ist ein breiter Streifen um Oberkörper und Oberarme des Clerk gewickelt. Im Durchblick Stadt. Kein eindeutiger Horizont. Die Leerflächen innerhalb der linearen Umgrenzungen lassen vermuten, daß die Blätter K. 13 und 14 Vorzeichnungen für den Holzschnitt waren.

15. DEPOSITION

Privatbesitz

Feder- und Pinselzeichnung, braun (Grisaille-Aqu.)

19,5 x 14 cm (innerh. Passepartout)

immer Familienbesitz Rossetti

Scrapbook, p. 6, Nr. 11

Titel geändert gegenüber Rossettis Inschrift im Scrapbook, dort: "Putting Down from the Cross".

Ausstellung: London. Arts Council, 1964 (Nr. 248)
Titel dort: "Descent from the Cross".

Lit.: Ausstellungskatalog S.O.

Abb.: A. Agresti: I rrerafaellisti. Turin, 1908, p. 250.

Vor hochaufragendem Kreuzesbalken kniet der zusammengesunkene Christus im Vordergrund mit weit ausgebreiteten Armen, die von einer knieenden Maria (rechts) und Johannes (links) gehalten und geküßt werden. Hinter ihm steht die Mutter Maria,

beugt sich zu seinem Kopf herab, umfaßt und küßt ihn. Hinter dieser Szene eine dunkle Landschaft mit hohem, hellen Horizontstreifen, der r. eine akzentuierende Summierung des Geschehens andeutet: die drei Kreuze Golgathas. Darüber ein ebenso dunkler Himmel. Vom Bildrand teils überschritten wird der dunkle Querbalken des Kreuzes und bildet den oberen Bildabschluß.
Eine der besten und großzügigsten Kompositionen in Siddals Oeuvre.

16. THE GAY GOSHAWK

(1854)

Privatbesitz

bleistift

10 x 7,4 cm

Lit. Quelle: Alte schottische Ballade (die auf eine französische Ballade, 'Belle Isambourg', zurückgeht)

Lit.: Brief Rossettis an W. Allingham, 23.7.1854, D-W, I, p. 208

Scrapbook, p. 15, Nr. 46

Innenraum mit Durchblick. Im Vordergrund eine auf einen breiten Stuhl gesunkene Frau, der zwei gerüstete Männer zuhulfe kommen und sich über sie beugen. Die Gruppe wird hinterfangen von einem Mauerstück mit Andeutung eines Vorhangs. Nach l. wird durch eine Tür der Blick auf eine Stadt mit Kirche und übereinandergeschachtelten Häusern frei. Dem Balladensujet entsprechende Kostüme, d.h. in Siddals Verfaßhalten entsprechend: glatte, lange Überwurfgewänder und Rüstung.

Eine der Balladen-Illustrationen für die Balladen-Ausgabe William Allinghams, für die Siddal und Rossetti Illustrationen entwarfen, die aber nie zum Druck kamen.

17. THE HAUNTED WOOD

1856

Wightwick Manor

(oder: The Haunted Tree)

Leihgabe

Aquarell

12,4 x 11,1 cm (innerhalb Passepartout)

datiert und signiert: "E.E.S." - "56"

Lit. Quelle: unbekannt

Ausstellungen:

1. London. Russel Place, 1857
2. London. Tate Gallery, 1923 (Nr. 15)
3. Birmingham. 1947 (Nr. 112)
4. London. Whitechapel, 1948

Lit.: Katalog Birmingham, 1947, p.28

Friesartige Reihung von Baumstämmen und schmalen Gestalten. Ein kleiner Durchblick etwa in Bildmitte. Die ganze Höhe des Bildes wird eingenommen von den hohen Stämmen einer Baumreihe. R. dringt eine dunkle Gestalt hervor, die sich, leicht gebeugt, umschaut. Sie hat eine Hand ausgestreckt, die andere, linke zum Gesicht genommen, einen Baumstamm umfassend. Sie blickt zu einer zweiten Gestalt hin, die schwach zwischen den Bäumen zu erkennen ist.

Grüner Streifen aus fortlaufender Abfolge von Baumkronen als oberer Abschluß der Darstellung. Dem entspricht ein unterer Abschluß ebenfalls als grüner Streifen. Zwischen diesen beiden Horizontalstreifen das Vertikalgerüst aus Bäumen und Gestalten.

Viel Grün (für das Konstruktionsgerüst) und dazu viel Hellila-Grau (Bäume, Gewand der l. Frau), etwas akzentuiert gesetztes Blau (im Gewand der r. Frau). Rot gelegentlich schwach zum Abtönen, rein nur in der Signatur. In sich abgestuiftes Gelb in den Haariarben der beiden Frauen. Gesamteindruck: düster, trotz Grün und Blau.

18. THE HOLY SEPULCHRE

Privatbesitz

(oder: "The Maries at the Sepulchre"

oder: "Two Maries in Front of the Tomb"

Bleistift

7,9 x 13,7 cm

immer Familienbesitz Rossetti

Ausstellung: London. Arts Council, Ruskin and his Circle, 1964 (Nr. 247)

Lit.: Ausstellungskatalog, s.o., p.60

Scrapbook, p. 6, Nr.12

Friesartige Darstellung dreier Gestalten, deren Größe die ganze Bildhöhe einnimmt. Schmäler, ganz gerader Engel, hell vor der dunklen Grabegrube in der r. Bildhälfte. L. die beiden Marien, nach r. zum Engel gewandt. Die vordere beugt sich, etwas hinabgesunken, über den Stein, als wolle sie ihn wegrollen. Die hintere hält sich an der vorderen fest. Der Engel blickt die beiden an und hat seine Rechte in abwehrender Geste erhoben. Szene nah am Vordergrund, dahinter und l. bergige Landschaft. Ganz l. eine Schafherde. Horizont sehr hoch angesetzt als schmale Linie dicht unter dem oberen Bildrand. Genau in Bildmitte sind am Horizont die drei Kreuze Golgathas zu sehen.

19. JEPHTAH'S DAUGHTER (1852/58) verschollen

Nicht im Scrapbook

Hinweis durch Foto bei einem Londoner Kunsthändler.

Lit.quelle: Altes Testament, Buch der Richter 11,
Verse 30 - 40

Eventuell identisch mit K. 24

Die ausgeführteste Version aller Zeichnungen zu diesem Thema. Er in Rüstung mit herabhängendem Schwert, geschlossenen Augen, verzerrtem Gesicht, geöffnetem Mund. Er scheint sich an seiner Tochter zu stützen. Sie ist etwas weniger ungelenk gezeichnet als bei den anderen Skizzen, blickt ihn an und hält seine Linke mit beiden Händen. Lange, flatternde Haare; langes, glattes Gewand.

Stilistisch in die Reihe der Balladen-Illustrationen einzuordnen.

Die Zeichnungen zu "Jephtah's Daughter", K. 19-24, sind in Siddals Oeuvre die einzigen mit alttestamentarischer Thematik. Möglicherweise aber kam Siddal durch Percy's "Reliques of Ancient English Poetry" auf die dort abgedruckte Ballade "Jephthah Judge of Israel". Vielleicht aber auch durch Shakespeares "Hamlet" (sie war 1851/52 Modell für Millais' Ophelia; Rossetti arbeitete sehr lange verschiedene Versionen zu Hamlet und Ophelia, mit Siddal als Modell, aus.) Darin zitiert Hamlet teilweise jene Ballade, der Percy für seine Sammlung nachging (Vergleich Polonius' mit Jephthah und Ophelia mit Jephthah's Tochter; Hamlet II, 2, Vers 431-446).

20. JEPHTAH'S DAUGHTER (1852/58) verschollen

Scrapbook, p.17, Nr. 56

Gleiche Anlage wie K. 21 und 22. Figuren nur in Oberkörpern umrissen, Jephthahs Augen sind geschlossen, sein Greifen mehr hilfesuchend, eine Hand an der Stirn seiner Tochter. Sie blickt zu ihm hoch und stützt seinen linken Arm, der nach ihr greift; der andere ruht auf seiner Schulter.

21. JEPHTAH'S DAUGHTER (1852/58) verschollen

Scrapbook, p.17, Nr. 54

Ein Paar steht sich gegenüber und blickt sich an. Jephthahs Tochter, l., mit langem Haar und herabhängenden Armen, wird von ihrem Vater mit beiden Armen umfaßt, aber durch seine gestreckten Arme

wie von ihm weggehalten. Er starrt sie mit leicht geöffnetem Mund an.
Die Skizze ist nur in Umrissen und sehr grob gegeben.

22. JEPHTAH'S DAUGHTER (1852/58) verschollen

Scrapbook, p.17, Nr. 55

Wieder stehen sich Jephtah und seine Tochter gegenüber, diesmal aber faßt Jephtah wie in einem Kampfe seine Tochter an Kopf und Händen. Sein Gesicht ist verzogen, die Augen geschlossen. Der Kopf seiner Tochter ist auf ihn gerichtet. Skizze ebenfalls nur in groben Umrissen.

23. JEPHTAH'S DAUGHTER (1852/58) verschollen

Scrapbook, p.17, Nr. 57

Ganzfigurige Darstellung. Jephtahs Tochter hat ihren Kopf auf der Schulter des Vaters liegen, den er mit einer Hand umfaßt. Sie fassen sich mit angewinkelten Armen an.
Linige Vorzeichnungsspuren an den Beinen beider.

24. JEPHTAH'S DAUGHTER Stone Gall.

Bleistift

21 x 10,8 cm

Inschrift auf Rückseite von W.M.R.

Herkunft: Rossetti; Dennis; J.N. Moore
(bis Herbst 1970)

Ausstellung: London. Maas-Gallery, 1962 (Nr. 89)

eventuell identisch mit einer der Versionen K.19 - 23. Kein Foto zugänglich.

25. KING ARTHUR Princeton, USA

(oder: "King Arthur's Death")

Bleistift

17,5 x 27,3 cm

Lit. Quelle: Sir Thomas Malory, "Le Morte d'Arthur", über Tennyson, "Morte d'Arthur" (1842).

"There came a bark that, blowing forward, bore
King Arthur, like a modern gentleman
Of stateliest port; ..."

Herkunft des Blattes: unbekannt, kam 1948 nach Princeton aus der Dan Fellows Platt Collection, Englewood/New Jersey.

Scrapbook, p.18, Nr. 58.

Leicht schrägliegendes Boot in voller Größe im Bild. King Arthur liegt auf dem Grund des Bootes, hinter ihm eine seinen Kopf haltende Frau, vor ihm eine andere; beide im Profil symmetrisch zueinander. Eine dritte Frau in der Mitte der Gruppe, frontal zum Beschauer, kniet vor dem Boot. Einige Andeutungen eines Bogens, der das Boot umspannt, zu erkennen. Darstellung in Umrissen. Sehr guter Entwurf. Eine in Siddals Oeuvre seltene Klarheit der Konzeption.

26. KING ARTHUR

Privatbesitz

Bleistift

8 x 11,8 cm

Familienbesitz Rossetti

Scrapbook, p.18, Nr. 60

Ibenfalls das leicht schrägliegende Boot. Nur die äußersten Spitzen vom Bildrand leicht überschritten. R. zwei weibliche Rückenfiguren, l. die sich über den Kopf des Ritters beugende Frauengestalt. Zwischen den Frauen liegt King Arthur ausgestreckt am Boden des Boots. Etwas bergige Landschaft dahinter.

27. KING ARTHUR

Privatbesitz

(oder: "The Passing of Arthur")

Bleistift, etwas Feder

9,7 x 8,5 cm (Blatt)

9,4 x 8 cm (Zeichnung)

Herkunft: W.M. Rossetti

Scrapbook, p.18, Nr. 61.

Näher am Vordergrund das leicht schrägliegende Boot, das an beiden Enden vom Bildrand überschritten wird. R. wieder nebeneinander die zwei gebeugten Frauen, die diesmal nach dem im Boot liegenden King Arthur greifen. L. hinter ihm sitzt eine gekrönte Frau und hält seinen Kopf. Hinter der Gruppe Andeutungen einer Landschaft. Viele Radierspuren.

28. KING ARTHUR (?)

Privatbesitz

Bleistift

15,9 x 18,5 cm

Inschrift auf der Rückseite von W.M.R.

Herkunft: Rossetti; Rossetti-Angeli; Dennis;
Leonard Duke.

Ausstellung: London. Maas-Gallery, 1962 (Nr. 88),
dort unter dem Titel "Girl being rowed across"

Scrapbook, p. 18, Nr. 59

Junger Mann rudert ein harfe/spielendes Mädchen
über einen See. Streifen im Hintergrund zeigt
Häuser und Bäume. Auch hier die Darstellung des
Boots diagonal über das Blatt gelegt, allerdings
in entgegengesetzter Richtung.

29. LA BELLE DAME SANS MERCI (1855) verschollen)

Aquarell

Keine Details bekannt

Lit. Quelle: Ballade von John Keats (1819/20)

Hinweis durch Brief Rossettis an W. Allingham,
23.1.1855; D-W, I, p. 240:

"She is now doing two lovely water-colours,
(from We are Seven, and La Belle Dame sans
Merci)..."

30. LA BELLE DAME SANS MERCI

Privatbesitz

Bleistift

15 x 10,3 cm

Inschrift auf Rückseite: von W.M.R.:

"By Lizzie K. Belle Dame sans merci?"

Familienbesitz Rossetti

Scrapbook, p. 19, Nr. 24

K. eine Frauengestalt in langem Gewand und
langem Haar wird von einem Mann, l., umfaßt.
Beide schauen starr nach links und scheinen
auf einem Zweig zu stehen.
Kopi des Mannes viel zu groß im Verhältnis zu ihr.

31. LA BELLE DAME SANS MERCI

Privatbesitz

Bleistift

22,9 x 15,2 cm

Inschrift auf Rückseite von W.M.R.

Herkunft: Rossetti; Dennis

Ausstellung: London. Maas-Gallery, 1902 (Nr. 92)
Scrapbook, p. 19 Nr. 63
Vergleichbare Komposition mit K. 30.
Wieder ein Paar wie auf Zweig stehend, dicht
nebeneinander, hochaufgerichtet. Er faßt ihr
unter das lange Haar. Beide blicken starr nach
links.

32. LA BELLE DAME SANS MERCI (?) (1853/54) Privatbes.

Bleistift

25,3 x 17 cm

Aufschrift oben r.: "leave this out"

Aufschrift auf Rückseite in W.M.R.s Handschrift:

"By Lizzie R."

wohl in E.E.S.s Handschrift: "smaller"

Familienbesitz Rossetti

Scrapbook, p. 19, Nr. 62

Links gerundetes Brunnenbecken, an nicht mehr
sichtbarer Rückwand befestigt. Darauf stehender
Engel mit von seinen hochgenommenen Händen aus-
gerendem Wasserstrahl. Dahinter, l., junger Mann,
der einem jungen Mädchen die langen Haare über
die Schultern breitet. Sie greift mit der Linken
in den Wasserstrahl, die Rechte ist auf den Brun-
nenrand gestützt. Andeutungen seiner Beine und
Saum ihres langen Gewands unter dem gerundeten
Brunnenbecken zu sehen.

Auf gleichem Blatt oben r. kleine Zeichnung
eines sitzenden Paares (Paolo und Francesca (?),
La belle Dame sans Merci (?)).

33. LA BELLE DAME SANS MERCI (?) Privatbesitz

Bleistift

10,5 x 7,3 cm

Aufschrift auf Rückseite von W.M.R.:

"By Lizzie R."

Familienbesitz Rossetti

Scrapbook, p. 19, Nr. 66

Links Hälfte eines runden Beckens. Stehender
Engel in der Mitte mit hochgenommenen Armen,
aus denen Wasserstrahl kommt. Sein Oberkörper
und Kopf leicht geneigt, kurze Flügel. Brunnen
steht auf gemauerter Stufe, die vorn am unteren
Bildrand als gerader Streifenabschluß gegeben ist.
Hinter dem Brunnen r. eine knieende Frau, die in
den Wasserstrahl greift, l. ein Mann, der ihr Haar
hochhält.

34. LA BELLE DAME SANS MERCI

Privatbesitz

Bleistift

11,9 x 12,4 cm

Herkunft: W.M. Rossetti

Scrapbook, p. 19, Nr. 65

Links kniet ein junger Mann neben einem r. auf dem Boden sitzenden Mädchen, beugt sich leicht über sie und breitet ihr langes Haar über ihre Schultern. Sie ist auf ihre gerade gestreckten Arme gestützt. Die angezogenen Beine beider weisen nach außen.

Vielleicht könnte es sich bei dieser und der folgenden Zeichnung (K. 35) auch um eine Studie der Personengruppe für das Aquarell "Lady Affixing ..." (K. 36) handeln (vgl. Haltung und Gürtelmotiv des Ritters, allerdings spiegelverkehrt, was bei Siodal ja nicht selten vorkommt.)

35. LA BELLE DAME SANS MERCI

verschollen

Scrapbook, p. 19, Nr. 67

Im Scrapbook ohne Titel, aber durch vergleichbare Konzeption mit K. 34 diesem Thema zuzuordnen.

Wieder l. der knieende junge Mann neben dem r. auf dem Boden sitzenden Mädchen, dessen Haar er über ihre Schultern breitet.

Die pyramidenförmige Komposition noch nicht so ausgeprägt wie in K. 34.

Eventuell auch dieses Blatt eine Studie zu K.36.

36. LADY AFFIXING PENNANT TO A KNIGHT'S SPEAR

(1857/57)

Tate Gallery

(oder: "Lady affixing a pennon to ...")

(oder: "Lady helping a knight to fasten a banner on his spear")

Aquarell

13,8 x 13,8 cm

Lit. Quelle: unbekannt

Herkunft: Lady Burne-Jones; W.C. Alexander bis 1917

Ausstellungen:

1. London. Hampshire House Social Club Exhibition (wahrscheinlich um 1900)
2. Birmingham. 1947 (Nr. 115)
3. London. Whitechapel, 1948.

Lit.: Katalog Birmingham, 1947, p. 28

Abbildung: Ida Procter, in Cornhill Magazine, nach p. 375.

Eine Dame mit langem, goldfarbenen Haar, in leuchtend blauem Rock und braunrotem Wams sitzt auf einer Bank vor geöffnetem Fenster und hält einem knieenden Ritter in schwarzer Rüstung einen langen Speer, damit er ein rotes Banner daran befestigen kann. Beide blicken auf seine Arbeit, sie umfaßt ihn mit ihrem linken Arm an der Schulter. Hinter den Köpfen der beiden ein brauner Mauerstreifen, wohl Holzvertäfelung, wie auch an Fensterbrett, Sitz und Lehne der Bank. L. Ausblick durch ein niedriges, schwarzgerahmtes Fenster auf eine Landschaft in Grün. Ganz l. auf dem Fensterbrett eine rote Vase, darin grüne Pflanzcn, dahinter Butzenscheiben des Fensters. R. Durchblick durch gemauerte Tür, vor der ein Junge ein Pferd hält. Darüber einiges Astwerk. Dahinter schließt sich eine Landschaft an mit einem etwas tiefer als in der l. Bildhälfte liegenden Horizont.

Vergleiche Motivik mit Rossettis Aquarell "Before the battle" (Surtees, plate 148), das ebenfalls ohne direktes literarisches Vorbild entstand und das er - nach W.M.R. - in Siddals Anwesenheit malte, als er sie 1857 in Matlock besuchte und das nach Rossettis Aussage allgemein an "chivalric Froissartian themes" (R.R.P.p. 198) orientiert sei. Also auch allgemein an mittelalterlicher Ritterromantik orientierter Stoff mit Anregung durch J. Froissarts Chroniken (engl. Neuauflage 1812).

37. LADY CLARE

1857

Privatbesitz

Aquarell

39,3 x 25,4 cm (innerhalb Passepartout)

datiert und signiert r. unten: "F/57"

Lit. Quelle: gleichnamiges Gedicht von Tennyson

Herkunft: W.M. Rossetti; Olivia Rossetti-Agresti

Lit.: Percy H. Bate, The English Pre-Raphaelite Painters. London 1899

Abb.: Bate, op. cit., nach p. 50

Eine stehende junge Frau wird von einer vor ihr knieenden Frau an den Schultern gefaßt und bedeckt deren Gesicht mit ihrer linken Hand, die rechte hängt in einem schlaufenartigen Türgriff hinter ihr. Ihr Kopf mit hell erleuchtetem Gesicht, großen Augen und leuchtendem Haar ist zur Seite geneigt. Ihr Gewand ist flaschengrün mit goldfarbenen Aufschlägen und goldener Schnur, die bis zum Boden reicht. Beigebraunes Inkarnat, leuchtend goldene Haare. Gewand der Frau vor ihr weinrot, Haube weiß.

R. eine Fensternische mit geöffnetem, bunten Glasfenster vor rotem Mauerwerk. Auf dem oberen Feld des Glasfensters sind einige Personen vor einem König, eine von ihnen mit einem kleinen Kind im Arm, dargestellt; unten drei Stehende vor einer leuchtend orange-roten Sonne, davon die linke Frauengestalt mit Kind im Arm. In diesem Glasfenster dominieren die Farben Rot, Blau und Grün und füllen flächig die schwarz-umrandeten Felder aus. (Beide Felder gehören offenbar einem Themenkreis an; Urteil Salomos). L. von der geöffneten braunen Tür, zu der die stehende Lady Clare vielleicht gerade hereingekommen ist oder hinausgehen will, wird ein Durchblick frei auf ein Treppengebilde, das in seinem unteren Teil einen weiteren Durchblick auf Treppe und Landschaft im Hintergrund zeigt. Ganz oben ein schmaler, erhellter Streifen von Himmel und Horizont.
Gesamtcharakter der Farben: warm und leuchtend.

38. LADY CLARE

(1855)

Cambridge

Federzeichnung, braun und grau; leicht laviert

14,9 x 11,5 cm

Herkunft: F.R. Leyland; C. Fairfax Murray

Ausstellungen:

1. London. Tate Gallery, 1923 (Nr. 107)
2. Birmingham. 1947 (Nr. 251)
3. London. Whitechapel, 1948

Lit.: Katalog Birmingham, 1947, p. 44

Abb.: G. Somes Layard, Tennyson and his Pre-Raphaelite Illustrators. London, 1894, p. 22

Ida Procter, Cornhill Magazine, nach p. 374

Starke Radierspuren, Kopf der stehenden Frau herausgeschnitten und neu eingesetzt.

Scrapbook, p. 5, Nr. 6

Vergleichbare Anlage mit K. 37, allerdings werden die Gestalten in Bezug zur Architektur kleiner. Davor wieder Lady Clare frontal zum Beschauer und ebenso abgewandt von der Knieenden, die als solche nicht sofort eindeutig identifizierbar ist, da die Haube farblich nicht abgesetzt ist und nur als unklare Stoffdraperie mit dem Gewand zusammen gesehen wird. Mit beiden Armen umfaßt die Knieende die Schultern der Lady. R. schräg zum Beschauer kommend breite Fensternische mit Sitzbank und kleiner Orgel. L. Aufsicht auf bildparallele Wand, deren geöffnete Tür auf eine Landschaft blicken läßt, die aus einer übereinanderstapelung von Brücken-, Fluß- und Wägellementen besteht und nichts vom Horizont sehen läßt.

Hier deutlicher, aber im Aquarell schon angelegt,

das von r. einfallende Licht, das einzelne Partien der Gruppe stark anstrahlt und hervorhebt.

39. LADY CLARE

verschollen

Scrapbook, p. 4, Nr. 5

Lady Clare in Bildmitte, die Knieende noch tiefer zusammengesunken, l. von ihr an der Seite.

40. THE LADY OF SHALOTT

1853

Jeremy Maas, London

Federzeichnung, braun; Bleistiftreste

15,5 x 21,8 cm (innerhalb Fassepartout)

datiert und signiert unten r.: "E.E.Siddal Dec 15/53"

Skizzen auf Rückseite

Lit. Quelle: gleichnamiges Gedicht von Tennyson (1842) nach ital. Sujet. Part I - III

Herkunft: C. Fairfax Murray; Sir Geoffrey Mander

Ausstellungen:

1. London. Maas Gallery, 1961 (Nr. 97)

2. London. Maas Gallery, 1970 (Nr. 91)

Lit.: Brief Rossettis an F.M. Brown, 3.1.1854:

"She has also finished the Lady of Shalott sketch, and made quite another thing of it." D-W, I, 167

Abb.: Jeremy Maas, Victorian Painters. London 1969, p. 142

Scrapbook, p. 4 Nr. 4

Vor einem Webrahmen sitzt in ein Gehäuse aus drei Wänden eingespannt die Frauengestalt, in Bildmitte. Im Verhältnis zum Raum ist sie zu groß. Sie wendet sich von ihrer Arbeit ab, dem Fenster zu. Der Raum wird nach hinten von bildparalleler Wand verriegelt, eine große sich darüber ausbreitende Darstellung betont das strenge Ordnungsgefüge dieser Wand. Blick auf eine Flußlandschaft durch großen Fensterausschnitt r.. Vor dem Fenster altarartiges Möbel mit Kruzifix. Auf der Wand l. hängt ein großer, runder Spiegel mit Sprüngen, darin spiegelt sich der heranreitende Ritter mit Kreuzschild. Der im Text beschriebene Sturm läßt die Fäden ihrer Handarbeit flattern. Auf dem Rahmen ein Vogel, an ihrem Schemel Drachenverzierung.

Vorsichtige, detaillierte Ausarbeitung, keine großen sicheren Linien. Dagegen fallen die Gestalt des Ritters auf dem Spiegel und der Drache an der Schemelkante heraus, die mit Sicherheit von Rossetti eingefügt wurden.

41. THE LADY OF SHALOTT

(1852/53)

Privatbesitz

Bleistiftzeichnung; in der l. oberen Ecke

Beginn eines Aquarells

16,8 x 19,8 cm

Inskription: (auf Rückseite in W.M.R.s Handschrift)

"By Lizzie R. / Lady of Shalott"

Lit. Quelle: wie K. 40, allerdings Part IV

immer Familienbesitz Rossetti

Komposition nicht mit der Version gleichen Themas,
K. 40, vergleichbar.

In unkenntlich gegebenen Trümmern und Steinen liegt geradeausgestreckt eine Frauengestalt, mit ausgestreckten Armen, in geballten Händen etwas haltend. L. hinter ihr Bäume, deren Wipfel in verschiedenen Abstufungen grün aquarelliert sind. R. vorn Gerümp und Äste. Gestalt sehr groß für die sie umgebende Szenerie.

Vgl. Komposition mit J.E. Millais: The Lady of Shalott; Zeichnung (1854), Adelaide, Nat. Gall. of South Australia. Möglicherweise Einfluß Siddals auf ihn.

Vgl. J.E. Millais' Lady of Shalott, (s. Beilage auf dunklem Karton, Nr. 16.)

42. THE LASS OF LOCHROYAN

verschollen

(oder: The Maid of Lochroyan)

Aquarell

Lit. Quelle: Alte schottische Ballade

Hinweis von W.M. Rossetti (Burl. Mag., p. 278)

der auch schreibt, Ende 1856 habe Siddal ein Ölgemälde zu einem Balladenthema, wahrscheinlich hierzu, begonnen, aber was daraus geworden sei, wisse er nicht (ob beendet oder verlorengegangen).

43. THE LASS OF LOCHROYAN

(1854)

Privatbesitz

Bleistift

8,5 - 10,8 x 7,6 cm (gerundeter Abschluß)

Inskription auf Rückseite von W.M.R.:

"Lizzy R. The Maid of Lochroyan"

Lit.: Brief Rossettis an W. Allingham, 23.7.1854, nach dem diese Zeichnung in Hastings ausgeführt wurde. D-W. I, p. 208

Immer Familienbesitz Rossetti

Scrapbook, p. 15, Nr. 48

Auf einem Absatz eines wohl Festungs- oder Turmbaus kauert an eine Zinne gelehnt eine junge Frau, mit der rechten ein Kind auf ihrem Schoß fassend, mit der Linken sich an einer Tür festhaltend. Ihr Kopf ist geneigt und trägt einen schmerzverzogenen Ausdruck. Ein Mauerstreifen r. markiert die Ecke des Raumes, der von der Tür und den Zinnen gebildet wird. Von den Zinnen selbst nur Teile zu sehen und der Zwischenraum, der, - den größten Teil der Zeichnung einnehmend - eine felsige Landschaft mit Gewässer und Segelboot zeigt.

Eine der Balladenillustrationen für das Projekt mit W. Allingham.

44. THE LASS OF LOCHROYAN (1854) verschollen

Scrapbook, p. 15, Nr. 47

In einer Wandnische auf einem Treppenabsatz eines Außenbaus lehnt hochaufgerichtet eine Frau, mit hochgenommenen Armen ein Kind haltend. Der Kopf ist zurückgelehnt, die Augen sind geschlossen. Hinter ihr schaut durch ein kleines Gitterfenster ein Kopf heraus. Mauervorsprung trennt zwei Bildhalften, deren eine r., von dieser Frau ganz eingenommen wird und in deren anderer über einer Brüstung Ausblick auf kantige Felslandschaft gegeben ist. Unter der Brüstung Durchblick auf Mast und Segel eines Boots.

45. THE LASS OF LOCHROYAN verschollen

Scrapbook, p. 15, Nr. 49

Nur sehr undeutlich ein flacher Mauerstreifen, in der Mitte des Bildes zu erkennen. R. im Profil zur Mitte hin die zusammengesunkene Frau. Links Landschaft und Segel.

46. THE LOVERS 1854 Privatbesitz

Feder, braun

23,8 x 29,7 cm

datiert und signiert unten l. außerhalb der Zeichnung: "E.E.S./54"

Lit. Quelle: unbekannt

Herkunft: Ruskin; Mrs. Bodichon (†)

Ausstellung: Birmingham. 1947 (Nr. 250).

Lit.: Katalog Birmingham, p. 44

Brief Rossettis an W. Allingham, 17.3.1855, D-W., I, p. 245

Abb.: "Rossetti's Letters to William Allingham"
ed. George Birkbeck Hill. London 1897,
zwischen p. 110 und 111

Scrapbook, p. 3, Nr. 2

Ein junger Mann und ein junges Mädchen sitzen auf einer Bank vor schräggestellter Mauer. Rechts daneben eine kleine Gestalt, die sich an einem Gittertor festhält. L. hocken zwei langhaarige Zigeunerinnen und zupfen ein Instrument, zu dem das Paar singt. Dahinter schließt sich Landschaft an. Hinter dem Mäuerchen Bäume, deren Äste sich entlang dem oberen Bildrand verzweigen.

47. THE LOVERS

1854

Wightwick Manor

Identisch mit K. 46

Möglicherweise durchgepaust. Am Original keinerlei Anzeichen einer ursprünglichen und einer späteren Version. Eine Erklärung vielleicht durch Entnahme beider Bilder.

Ein möglicher Hinweis mag in Rossettis Brief an Allingham herauszulesen sein: eine dieser Versionen wurde an Ruskin verkauft, dabei vergessen, daß sie bereits Allingham gehörte, dem Siddal versprach, eine neue Zeichnung zu einem seiner Gedichte anzufertigen. Da keine Allingham-Illustration existiert, hat sie Ruskins Blatt eventuell kopiert.

Wenn gesichert ist, welches Blatt aus Mrs. Bodichons Besitz stammt, wäre erste Zeichnung gesichert.

48. MACBETH

(1855)

Oxford

Feder, graubraun, leicht laviert (Grisaille-Aq.)

21,6 x 13,5 cm

Inschrift auf Rückseite:

"By Lizzie R. Macbeth"

lit. Quelle: Shakespeare, Macbeth

Herkunft: Bryson

Scrapbook, p. 4, Nr. 3

L. steht Lady Macbeth mit einem Schwert in der Hand und wendet sich ab von dem auf einer Fensterbank sitzenden Macbeth, der sie festhält. Der Durchblick r. wird überdeckt von einem großen runden Schild. L. Speerspitzen. Hinter der Gruppe eine Zimmerecke in Bildmitte.

Das ganze Blatt ist von Schraffuren überzogen. Auf keine bestimmbare Stelle der Tragodie geht diese Darstellung zurück, allenfalls auf den Hinweis Malcolms in den letzten Worten vor Schluß des Stückes (5. Akt, 7. Szene), daß Lady Macbeth sich wohl selbst getötet habe.

49. MADONNA AND CHILD

(1856)

Privatbesitz

Aquarell

17,1 x 8,9 cm

Herkunft: Sir Sidney Morse; Sir William
Rothenstein

Ausstellungen:

1. London. Tate Gallery, 1923 (Nr. 114)
2. London. Leicester Galleries, 1946. (Nr. 5)
"Exhibition of the Art Collection of
Sir Wm. Rothenstein"
3. Birmingham. 1947 (Nr. 116)
4. London. Whitechapel, 1948

Lit.: Katalog Birmingham, p.28

Madonna in einer Ecke eines Zwischengeschoßes einer Phantasiearchitektur mit Durchblicken r. oben und unten. Die Interieurdetails hinter ihr sind nicht zu erkennen. Madonna nimmt fast die ganze Höhe des Bildes ein. Mit ernstem Gesichtsausdruck blickt sie zum stehenden Kind auf ihren Knien. Das Kind schaut aus dem Fenster, seine Arme sind ausgestreckt. Über beiden Köpfen tellerartige, gelbe Niben. Gewänder blau, nach grün abgestuft. Haar des Kindes rötlich. R. ein Rosenfenster als einzige hellere Stelle. Darunter türartiger Durchblick in Gruft.

Farbe allgemein dunkel, vergleichbar den Farben in "St. Agnes Eve" (K. 1) und "The Haunted Wood" (K. 17). Viel Blau, dazu etwas Grün und Grau; bei den Pflanzen r. rosa Aufhellungen.

Mit dieser Komposition innerhalb einer Phantasiearchitektur auf Treppenabsatz oder zwischen zwei Stockwerken wurde das Schema der Madonna- und Kind-Darstellungen erheblich verändert.

50. MADONNA AND CHILD with an Angel

Wilmington

Aquarell

20,3 x 15,2 cm

Herkunft: F.R. Leyland; Samuel Bancroft/Wilmington;
von ihm an Wilmington Society of Art, Delaware
Art Center, USA.

Hier und beim Verkauf durch Agnew's, 28.5.1892,
fälschlich als "Annunciation" bezeichnet.

R. auf einem Bänkchen, an eine Wand gelehnt sitzt die Madonna mit dem Kind im Arm, in Gewanddraperien gehüllt und blickt durch ein flaches Rechteckfenster hinaus in eine Landschaft nach links.

R. ein Engel vor einer Tür, von der ein Scharnier zu sehen ist. L. Hälfte eines Wasserbeckens. Alle Mauerteile mit Streifen überzogen.

Ohne Kenntnis des Originals keine Vorstellung der genauen Farbigkeit. Nach Diapositiv hauptsächlich Farbakzente: Rotbraun vorherrschend in Architekturelementen und Rock der Madonna; Engel mit rotem Haar. Bläßgrün am Gewand des Engels, grüngraue Landschaft, blauer Umhang Marias, goldene Flügel und goldener Heiligenschein des Engels, der einen schwarzen rumbusförmigen Gegenstand im Arm hält. Wenn auch keine Illustration im üblichen Sinn, so doch eine einigen Tennyson-Versen vergleichbare Umsetzung der christlichen, überlieferten Ikonographie des Themas Madonna mit Kind. Tennyson, The Palace of Art:

"Or the maid-mother by a crucifix
In tracts of pasture sunny-warm,
Beneath branch-work of costly sardonyx
Set smiling, babe in arm."

51. MADONNA AND CHILD with an Angel 1854/55 Privatbesitz

Feder, braun; etwas Bleistift

12 x 9 cm

Herkunft: C. Fairfax Murray ; Sir Geoffrey Mander

Ausstellung: London. Maas Gallery, 1961 (Nr. 98)

Scrapbook, p. 6, Nr. 10, Titel dort: "Holy Family"

Auf der Rückseite sollen sich noch Studien zu dieser Zeichnung befinden.

Lit.: Katalog der Ausstellung

Gleiche Anlage wie K. 50, kleineres Format. Kind deutlicher zu sehen. Landschaftsausblick höher, in ganzer Höhe von Bäumen eingenommen. Engel mit Orgelpfeifen im Arm, ebenfalls zum Fenster hinaus blickend. Wasserbecken l. diesmal ganz zu sehen, am Rand sitzt ein Vogel.

52. MADONNA AND CHILD

(1854)

Wightwick M.

Bleistift

18,5 - 19 x 18,9 cm

Auf einem Passepartout zusammen mit

K. 53 "Madonna and Child"

K. 64 "Sir Galahad"

Scrapbook, p. 10, Nr. 26

Enger Innenraum, der aus drei symmetrisch zueinander laufenden Wänden gebildet wird. Am oberen Bildrand flache Fensterreihe. Davor, schräggestellt auf überhöhten Füßen Krippe, auf der, wie auf einer Tischplatte das Kind liegt. R. davor die knieende, anbetende Maria. Körper bis zu den Knien hin entsprechend den überhöhten Krippenteinen, überlängte Unterschenkel und entsprechende Rock-

draperien zu kurz. R. Ochse, l. Katze.

52. MADONNA AND CHILD

(1854)

Wightwick M.

Bleistift

18,3 - 18,8 x 25,5 - 25,7 cm (Blatt nachträglich
angesetzt)
16,5 x 23,9 cm (Zeichnung)

Inschriften auf Rückseite, wohl von W.M.R.

Herkunft: C. Fairfax Murray

Auf der Rückseite dieses Blattes
K. 64 "Sir Galahad"

R. Reste von zwei kleinen, kaum erkennbaren
Skizzen zum gleichen Thema, 3-4 cm groß

Starke Radierspuren am Kopf der Madonna

Scrapbook, p. 10, Nr. 29

Wie in K. 52 enger Innenraum aus drei Wänden mit
niedrigem, durchlaufenden Fenster. Davor, etwa in
Bildmitte, kniet Maria vor der nun r. stehenden
Arippe. Das Kind wieder auf tischartigem Gebilde
mit überhohen Beinen. L. unter einem Dach zwei
Ochsen.

Vgl. Motiv der durchlaufenden, flachen Fenster-
reihe mit Rossetti, "The Seed of David", Study,
Mitteltafel (Surtees, pl. 142)

54. MADONNA AND CHILD

(1854)

Wightwick M.

Bleistift

8,2 x 10,9 cm

Inschriften auf Rückseite von W.M.R.

Herkunft: W.M. Rossetti; Dennis oder

C. Fairfax Murray; Sir G. Mander; Nat. Trust

Ausstellungen:

1. London. Maas Gallery, 1962 (Nr. 90)

2. London. Maas Gallery, 1966 (Nr. 81)

Gleiche Innenraumanlage wie K. 52 und K. 53,
allerdings Fenster nicht so deutlich vertikal
unterteilt. Madonna fast in Bildmitte nach r.
knieend. R. relativ großes Kind auf noch eher
als Tisch identifizierbarem Krippengestell.
L. Ochse. Gleichmäßige Schraffuren über dem
ganzen Blatt, statt genauer Detailzeichnung.

55. MADONNA AND CHILD

(1852/54)

Privatbesitz

(oder: "Nativity")

oder: "Virgin and Child", Scrapbook)

Bleistift

11,7 x 10,9 cm

Herkunft: W.M. Rossetti: Olivia Rossetti-Agresti

Scrapbook, p. 10, Nr. 24

Maria kniet hinter der schrägstehenden Krippe zum Beschauer hin und umfaßt die Schmalseiten mit beiden Armen. Dazwischen ein winziges wie lebloses Kind. Krippe noch mehr Tisch als schon in K. 52 - K. 54. Klotzartige Beine. Keine Andeutungen von Innenraumarchitektur.

56. MADONNA AND CHILD

(1852/54)

Privatbesitz

Feder, braun; Bleistiftreste

11,3 x 9,2 cm

Scrapbook, p. 10, Nr. 25

Gleiche Konzeption wie K. 55, aber stärker durch Hell und Dunkel akzentuiert. Tisch, auf dem das nun größere Kind liegt, mit hohen Beinen. Madonna umfaßt die Schmalseiten wieder mit beiden Armen, Dunkles, langes Haar fällt gerade über ihren Rücken herab und geht ins dunkel schraffierte Gewand über. Beziehungslose Heiligenscheine.

57. MADONNA AND CHILD

(1852/54)

Privatbesitz

Feder, etwas schwarze Kreide, leicht laviert

11,5 x 8,9 cm

Scrapbook, p. 10, Nr. 27

Vergleichbare Konzeption mit K. 55 und K. 56, Tisch nimmt aber ganze Bildbreite ein, Maria weniger seitlich dahinter als vielmehr in der Mitte, so daß ihr Knien unter dem Tisch noch sichtbar wird. Da der Tisch länger ist, ist ihre Spannweite, ihn zu umfassen, gestreckter.

58. MADONNA AND CHILD

(1852/54)

verschollen

Scrapbook, p. 10, Nr. 28

Unvollendete Zeichnung, die das in K. 55 - 57 verwendete Motiv wieder aufgreift. Von der schrägstehenden Krippe nur die Begrenzung der Längsseiten gegeben, darauf schwach der Umriß des Kinderkopfs. Von hinten die umgreifende Geste

der Madonna und der Umriß ihres Kopfs. Am deutlichsten die Angaben in ihrem Gesicht. Im Hintergrund l. wohl Beginn eines Fensters.

59. PIPPA PASSES

1854

Privatbesitz

Feder, schwarz, etwas braun (oben l. und an den Stufen)

18,4 - 21 x 27,6 cm

datiert und signiert unten r. "E.E.S./54"

Lit. Quelle: gleichnamiges Drama von Robert Browning (1841), 2. Akt, 3. Auftritt:
"Talk by the way, while Pippa is passing from the Turret to the Bishop's Brother's House close to the Duomo S. Maria. Poor girls sitting on the steps."

Herkunft: Mrs. Bodichon

Ausstellung:

1. London. Herbst 1968, Galerie Hartnoll & Eyre (Nr. 21)
2. Kings Lynn/Norfolk; Festival, Sommer 1971

Lit.: Brief Rossettis an Mrs. Bodichon, 11.1.1870, D-W, II, Nr. 912. Dort auch bereits von Rossetti Erwähnung einer zweiten Version "precisely like it".

Abb.: Katalog I, Hartnoll & Eyre, 1968, Abb. 21.
Burlington Magazine, Juli 1971, Abb. 68

Drei Blätter dieses Themas existieren, alle nahezu identisch. Hauptunterschied im geraden oder gerundeten Abschluß oben. Diese Version ist abgerundet.

Auf einem gepflasterten Weg, der sich von hinten l. zum Vordergrund zieht und am Bildrand breitet, geht oder steht Pippa mit einer Gerte in der rechten Hand, die linke faßt zum Gürtel ihres Kleides. Sie blickt zu einer Gruppe von drei jungen Frauen, die r. auf Treppenstufen vor einem mit schmalen Gitterstäben umkränzten Garten sitzen. Diese Drei haben einen engen Kontakt zueinander und sind in ihren Blicken und Gesten auf Pippa gerichtet. Aus der linken unteren Ecke recken sich ein paar Gänse zu ihr, so daß Pippa zwischen diese beiden auf einer Achse ruhenden Gruppen eingespannt ist. Ihr Schatten zur Frauengruppe hin konkretisiert diese Richtung. Parallel zum Weg verläuft eine niedrige Mauer r., dahinter eine dichte Baumreihe. Hinter den Gitterstäben, vor denen die Gruppe der Mädchen sitzt, werden ebenfalls Bäume sichtbar, dazu Andeutungen eines Gebäudegesimses und ein Weg. Ganz hinten l. ein Eselstreiber mit seinem Tier, in der Ferne dahinter Türme, Mauern und Dächer einer Burg.

Variationen zu K. 60 und 61: allgemein stärkere Kontraste, mehr Dunkelwerte. Pippas Haar ist dunkel und breitet sich über die Schulter. Größere hell-dunkel Abstufungen in ihrem Gewand, leicht veränderte Physiognomie. Rock der vordersten Frau von der Gruppe r. ganz dunkel und mit einheitlicherer Faltenbildung, die sich in einem Punkt sammelt. Der von Säulen und Mauern abgeriegelte Laubwald dunkler und differenzierter (z.B. Sonnenblumen erkennbar).

Umrissbetonung und Reduzierung aller Binnenzeichnung auf knappe Volumenangabe hin; viel blanke Fläche.

Da die drei Pippa-Versionen nur in Millimetern abweichende Größen besitzen, kann man wieder - wie bei "The Lovers" (K. 46 und 47) - durchgepauste Kopien vermuten, hierbei allerdings mit den leichten Variationen in den Hell- und Dunkelwerten.

Die Begründung mag in diesem Fall auch an dem Verkauf an Ruskin und vorheriger Schenkung an Allingham zu finden sein, wie in K. 47 erwähnt.

60. PIPPA PASSES

1854

Privatbesitz

Bleistift, etwas Feder

17,5 - 20,3 x 27,4 cm

datiert und signiert wie K. 61: "E.E.S./54"

immer Familienbesitz Rossetti

Abb.: Rossetti's Letters to Allingham, op.cit.
p. 161

Scrapbook, p. 3, Nr. 1

Identisch mit K. 59 und 61. Geringe Abweichung in den Gesichtern der Frauen. Die Linie an der Treppenkante der r. unteren Bildecke, die hier durchgezeichnet ist, fehlt in K. 61.

61. PIPPA PASSES

1854

Privatbesitz

Feder, braun

21,2 x 28,3 cm

signiert und datiert unten r.: "E.E.S./54"

.(leicht abweichend von K. 59)

herkunft: unbekannt

Ausstellung: Birmingham. 1947 (Nr. 249)

Lit.: Katalog Birmingham, p.44

Rossetti, Letters to Allingham, p.161

Brief Rossettis an Allingham, 8.1.1856,

D-W, I, p. 281: "In London I showed Browning

Miss Siddal's drawing from Pippa passes,

with which he was delighted beyond measure..."

Scrapbook, p. 3, Nr. 1

Diese Version in glattem, rechteckigen Format (statt abgerundet wie in K. 59 und 60). Da hier eine ganz besonders starke Eckenschwäche oben r. und l. vorliegt, gehörte ursprünglich sicher ein gerundetes Fassepartout dazu.

62. THE QUEST OF THE GRAIL (1855) verschollen

Hinweis aus Marillier, op.cit. p. 57

signiert: "E.E.S. inv.: E.E.S. et D.G.R. del"

Lit. Quelle: Tennyson, Sir Galahad, Strophe IV, 1-8

Herkunft: Ruskin; Arthur Severn

Ausstellung: London. New Gallery, 1897/98
(unter Rossettis Namen)

Lit.: Marillier, op.cit. p. 57; Alastair Grieve, D.G.R., unpubl. diss. 1969 (Courtauld Inst.) p. 118
Siddal illustrierte hier "The verse following his own for the Moxon edition".

Abb.: Marillier, op.cit., p. 56

Knieender Ritter in einem Boot, dessen Spitze ein Kreuz trägt, r. und l. von zwei schmalen, hochaufgerichteten Engeln flankiert, die sich leicht zu ihm neigen und aus dem Wasser herauszuragen scheinen. Direkt an das Wasser anschließend im Hintergrund Mauerwerk, das bis zum oberen Bildrand hinaufragt. Durch Verwinkelung, dunkle Nischenbildung, Kruzifixandeutungen als Fensterkreuze, ovale Öffnungen und eine Glocke über einer Nische, in der ein Leichnam zu liegen scheint, eine bedrohliche Atmosphäre. Alles sehr düster, voller Binnenschraffuren, außer an den erhellten Gewändern der Engel.

63. THE QUEST OF THE GRAIL (54/55) Wightwick Manor

(oder: Sir Galahad)

Bleistift

20,4 x 16,9 cm

Herkunft: C. Fairfax Murray

Auf der Rückseite dieses Blattes: K. 8 und 9

Scrapbook, p. 16, Nr. 51

In Bildmitte kniet ein Ritter, Sir Galahad, mit hochgenommenen Händen. Sein Körper in Dreiviertelprofil nach r. gegeben, der Kopf wendet sich zum Engel nach links. Engel in schmalem, langen Gewand, mit angewinkelten Armen, engzusammenliegenden Flügeln, blickt zum Ritter und hält eine Blume zu ihm hin.

Geht man vom Blick aus, müßte er neben dem Ritter, betrachtet man den Rocksaum, müßte er etwas vor ihm stehen. Vor den Beiden Reste von Bleistiftstrichen, von denen Umrisse eines Boots zu erkennen sind. Im Mittel- und Hintergrund Architekturelemente. Nach der bildparallelen Wand r., mit ovalem Fensterausschnitt, dem ebenfalls ein Kreuzifix als Fensterkreuz dient, knickt die Wand um, weist das gleiche Fenstermotiv noch einmal auf, verkürzt sich und knickt dann erneut um zu einem bildparallelen Wandstück. Die so entstandenen Winkel sind von Strebepfeilern verdeckt. Über der hinteren Ecke ein Glockenaufbau.

64. THE QUEST OF THE GRAIL (54/55) Wightwick Manor

(oder: Sir Galahad

Bleistift

16,5 x 23,9 cm

Aufschrift oben r.: "42"

Herkunft: C. Fairfax Murray

Scrapbook, p. 16, Nr. 50

Auf der Rückseite dieses Blattes: K. 53

Zwei Engel in langen, geraden Gewändern kommen parallel zueinander mit leicht nach hinten geknickten Beinen und ausgestellten Flügeln zu dem rechts knieenden Ritter. Der hintere Engel hält eine Lilie und hat die Linke in Grußgeste erhoben. Der vordere hält etwas in Händen, was er mit geraden Armen dem Ritter hinstreckt. Sir Galahad blickt zu den beiden herannahenden Gralsengeln, seine beiden Arme hat er hochgenommen, seine Rüstung zeigt auf der Brust ein Kreuz. Um ihn herum einige unkenntlich gegebene Attribute, vor ihm wahrscheinlich der abgenommene Helm. Im Gegensatz zur Vorzeichnung K. 63 heinerlei Angaben zur räumlichen Disposition.

65. THE QUEST OF THE GRAIL (54/55) Ohio

(oder: Sir Galahad at the Chapel of the Holy Grail)

Bleistift, teils Feder

24,8 x 19 cm

Herkunft: C. Fairfax Murray; Sir G. Mander

Ausstellung: London. Maas Gallery, 1961 (Nr. 100)

Beschriftung auf Rückseite durch C.F. Murray:

"By Lizzy R. - Sir Galahad"

Scrapbook, p. 16, Nr. 52

In einer verwinkelten Phantasiearchitektur befinden sich auf verschiedenem Niveau drei Personen: l. stehend in langem Gewand die Grail Maiden, ihre l. Hand zu einer Heilgeste erhoben, in der Rechten einen Zweig haltend; r. eine weitere weibliche Gestalt. Zwischen beiden der kniende Krieter. Den Boden für die beiden Figuren r. bildet ein Treppensatz innerhalb eines verwinkelten Treppenschachts, in dem l. die Grailsmagd steht. Abriegelung nach hinten durch hohe Wände mit einer Ecke etwa in Bildmitte. R. wieder das ovale Fenster mit Fensterkreuz-Kruzifix wie in den Versionen K. 62 und 63. Die Ecke zwischen den beiden Wänden durch eine vorgelegte Madonnenstatue überdeckt, darüber Glockenaufsatz. L. Korbogenpassage mit Glocke im breiten Mauerwerk. Darin unten ein abgestellter Kahn.

66. SELF PORTRAIT

1853-54

Privatbesitz

01

22,4 - 23 cm im Durchmesser, leicht queroval
datiert und signiert: "L.F.S. 1853-54"

immer Familienbesitz Rossetti

(nach Violet Hunt soll es zeitweilig John Ruskin, dann einem John Miller aus Liverpool gehört haben, das konnte nirgends bestätigt gefunden werden. Violet Hunt, op.cit., p.252, Anm. 1)

Ausstellungen:

1. London. Russel Place, 1857
2. London. Tate Gallery, 1923 (Nr. 25)
3. Birmingham. 1947 (Nr. 70)
4. London. Arts Council, 1964 (Nr. 245)

Lit.: D.G.R. Family Letters, I, p. 175
W.M.R. Diaries and Letters, p. 36, 43
Violet Hunt, a.a.O.
Katalog Birmingham, p. 21
D-W, I, Nr. 135

Abb.: D.G.R. Fam. Lett., a.a.O.

W.M.R., Burl. Mag., p. 279
Zaira Vitale, Eleonora Siddal Rossetti, in:
"Emporium", XIX, June 1904, p. 430

Vor flaschengrünem Hintergrund ein Kopf in Dreiviertelprofil leicht nach r., mit hohem Hals und Schulteransätzen. Kupferfarbenes Haar, glatt wie eine Schale den Kopf umfangend und in Schulterhöhe eingeschlagen. Augen - unter sehr zarten Brauen, mit breiten Lidern und hellen Wimpern - auf den Beschauer gerichtet. Kleiner, leicht hochgezogener Mund in auffallendem, hellen Blaurot. Inkarnat rosa getönt, rötlicher werdend an der Wangenpartie, grünlich in der Nähe von Augen und Nase. Die tiefliegenden Augen sind grün-graublau, auch das Weiße darin grünlich. Kleid dunkel-

lila, etwas in Grau abgestuift. Schmäler, weißer Kragen. Kontur der l. Gesichtshälfte durch Dunkelheit verunklärt, darin leichte Hervorhebung ihres l. Auges. Gesichtsränder häufig übermalt, fleckige Inkarnatsoberfläche.

67. SIR PATRICK SPENS

1856

Tate Gallery

(oder: The Ladies Lament; W.M.R.)

Aquarell

24,2 x 22,9 cm (Blatt)

23 x 22 cm (innerhalb Passepartout)

datiert und signiert unten r.: "E.E.S.
1856"

Herkunft: Watts-Dunton; seit 1919 Tate Gallery

Lit. Quelle: Alte schottische Ballade "Sir Patrick Spens".

Ausstellungen:

1. Birmingham. 1947 (Nr. 114)
2. London. Tate Gallery, 1948
3. London. Whitechapel, 1948
4. Cambridge und Nat. Mus. Wales, 1953 (Nr. 74)

Lit.: D.G.R. Fam. Lett., I, 175

Katalog Birmingham, p. 28

Abb.: John Nicoll: The Pre-Raphaelites. London 1970, Abb. Nr. 47, p. 65

Eine Gruppe von Frauen und Kindern sitzt bzw. steht vor einem bewachsenen Felsstück, das bis fast an den oberen Bildrand ragt und an dem sich links das Meer entlangzieht. Die Gruppe ist sehr nahe an den Vordergrund gerückt, vom Fels dicht hinterfangen. L. hocken drei Frauen am Boden, an die sich Kinder klammern, r. lehnt eine stehende Frau am Fels, ihr Kopf ist zurückgelegt, die Hände sind ineinander verschränkt. Von der Gruppe der Sitzenden lehnt die äußere auf einem Stein, die nächste hat einen Fächer auf ihrem Schoß liegen, an ihre Knie schmiegt sich ein hockender Knabe, ein anderer steht neben ihr und lehnt an ihrer Schulter. Dahinter kommen noch Kopf und Schulter einer Kauernden mit Säugling zum Vorschein. Alle außer dieser zuletzt genannten Frau haben ihre Blicke auf etwas l. außerhalb des Bildes Liegendes geheftet, alle sind in Ganz- und Dreiviertelprofil nach l. gerichtet. Hinter ihnen auf dem hochauft steigenden Felsen zwei weitere, kleinere Menschengruppen. Eine in den Fels gehauene Treppe zieht r., fast in ganzer Bildhöhe, entlang. L. ein schmaler Meeresstreifen, der buchtartig in den Fels einschneidet. Im Hintergrund das einzige sichtbare Stück Horizont.

Farben: Viel Gelb und Grün, von leuchtend Grün im Hals und Flaschengrün im Gewand der Frau mit dem Fächer bis Ocker in Erde und Himmel. Dazu kommt Blau im Gewand der Stehenden und Rötlich-Beige im Überwurf ihres Gewands, Lila am Gewand der Frau mit Säugling und Braun in den Kitteln der Knaben. Der untere Bildrand grau, unbewachsen und voller kleiner Käfer. Fahlblaues Meer. Auffallend der leuchtendrote Fächer auf dem Schoß der Sitzenden links.

Vgl. Rossetti: "Writing on the Sand" (Siehe Beilage auf dunklem Karton Nr. 14)

68. SISTER HELEN

(1854)

Privatbesitz

Bleistift, etwas Feder

19 x 12 cm

Aufschrift auf Rückseite von W.M.R.:
"By Lizzy R. / Sister Helen"

Lit. Quelle: Gleichnamige Ballade von D.G. Rossetti (geschrieben 1851 oder Anfang 1852, erstmalig erschienen 1854 in Deutschland)

Herkunft: Rossetti; Ruskin (?); Mrs. Bodichon (?)

Lit.: Brief Rossettis an Mrs. Bodichon, 11.1.1870, D-W, II, Nr. 912, p. 782

Scrapbook, p. 5, Nr. 8

Einblick in Phantasiearchitektur durch flachen Korbboogen. In Bildmitte knieende Frauengestalt, an dunkle Wand gelehnt, die den größten Teil der l. Bildhälfte einnimmt. Spitzbogiger Türausschnitt in dieser Wand, darüber ovales Fenster, beide erhellt. Türöffnung am Boden mit eingezogenem Mauerstreifen. An seiner engsten Stelle liegt, ins Zimmer hineinragend, ein schmales Gebilde, der "waxen man" der Rossettischen Ballade. Hinter Sister Helen, auf anderem Niveau, ein kleiner Junge, der gerade im Begriff ist, auf einen Wandabsatz zu steigen und in die Ferne zu schauen. Dahinter Ausblick auf schwach angedeutete Landschaft. Hinter der dunklen Wand und im Winkel an den Raum des Jungen anstoßend, eine schraffierte, hellere glatte Wand, die nah an der Decke ein Brett mit Gefäßen trägt. Ganz im Vordergrund r. noch vor dem Korbboogen, Ecke eines Schränkchens. Auffallend das Gegeneinandersetzen heller und dunkler Flächen.

Aus stilistischen Gründen müßte der kleine Junge im Hintergrund von Rossetti gezeichnet sein.

Vergl. Rossettis spätere Zeichnung zu "Sister Helen" (Surtees, pl. 312), die von Siddals Entwurf beeinflusst ist.

69. SISTER HELEN

(1853/54)

Wightwick Manor

Bleistift, etwas braune Feder

15,2 x 12,6 cm

Herkunft: C. Fairfax Murray

Scrapbook, p. 5 Nr. 7

Iberfalls Einblick, vom Bogen aber nur leicht gerundeter Abschluß angedeutet. Sister Helen kniet näher am Vordergrund und nimmt mehr von der Bildfläche ein. Der "waxen man" Loch unkenntlicher und kleiner zusammengesmolzen. L. rundbogige Türöffnung, ebenso an der Basis eingezogen, darunter ein Feuer. Unklarheit in den Angaben der Böden und Wände zueinander. Statt des mittleren Wandstreifens ein undeutliches Verschleifen der Wände miteinander. Gleichmäßige allgemeine Dunkelheit mit wenigen aufgehellten Leerflächen in Fenster- und Türöffnung. Ein kleines Kreuz ist schwach etwa in Bildmitte auf die Wand gezeichnet. Unter dem geschwungenen Gesims der Mauer zwei Ausschnitte, deren einer dem Jungen zum Klettern dient. Der Junge wendet sich um zu seiner knienden Schwester und weist mit einem Arm in die Ferne.

Noch kein so akzentuiertes Arbeiten mit dem Gegeneinandersetzen von Hell-Dunkel-Flächen wie in K. 68, ein mehr willkürliches Verteilen von extrem düsteren und hellen Stellen.

70. SISTER HELEN

verschollen

Scrapbook, p. 5 Nr. 9

Stehende schmale Gestalt im Profil nach l. mit neben ihr kleinerer Gestalt, deren Arme ausgebreitet und deren Kopf nach r. gewandt sind. Reste von Interieurangaben, am deutlichsten l. ein Kruzifix über einer Öffnung mit Feuerstelle. L. oben bereits Andeutung zu dem Korbbogen der Versionen K. 68 und 69.

71. WE ARE SEVEN

(Jan. 1853)

verschollen

Zeichnung (wahrscheinlich)

Lit. Quelle: Gleichnamiges Gedicht von William Wordsworth (1798)

Herkunft: Bryson

Ausstellung: London. Russel Place, 1857

Lit.: Brief Rossettis an F.M. Brown, 29.1.1853

D-W, I, Nr. 99, p. 127

W.M.R., Burl.Mag., p. 277

Keine weiteren Details bekannt. Der Verlust ist besonders bedauerlich, da es sich hierbei um das erste Werk handelt. Es existiert noch, aber der vorherige Besitzer gibt den jetzigen nicht bekannt.

72. WE ARE SEVEN

(1855)

verschollen

Aquarell

Hinweis aus Brief Rossettis an Allingham, 23.1.1855, D-W, I, p. 240

Eventuell nie vollständig ausgeführt. Vielleicht aber auch beziehen sich die in K. 71 genannten Hinweise (Herkunft, Ausstellungen, Literatur) auf diese Version.

73. THE HORRIFUL VICTORY

(1855/60)

verschollen

Feder

Lit. Quelle: Rossettis Gedicht "The Bride's Prelude" (aus dem projektierten 2. Teil, der nicht geschrieben worden ist)

Herkunft: W.M. Rossetti (noch 1899 in dessen Besitz)

Lit.: Marillier, op.cit., p. 57 - 58

Georgiana Burne-Jones, Memorials, I, p. 208

Abb.: Marillier, a.a.O.

Scrapbook, p. 8, Nr. 17

Vor einer hölzernen, mit Markisen bespannten Loge beugt sich ein gerüsteter Ritter einem am Boden liegenden Gefallenen zu. In der Loge zwei Damen, von denen die linke den Siegespreis mit abgewandtem Gesicht an den Ritter gibt, der, um zu siegen, ihren Geliebten getötet hat. Rechts ein Junge mit Pferd.

74. THE HORRIFUL VICTORY

(1855/60)

Bedford

Bleistift, etwas Feder

17,7 x 13,6 - 14,1 cm (Blatt)

16,3 x 12,5 cm (Zeichnung)

Aufschrift auf Rückseite, wohl von E.E.S.:

"A good deal smaller"

Herkunft: C. Fairfax Murray; Sir G. Mander

Ausstellung: London. Maas Gallery, 1961, (Nr. 102)

Lit.: Katalog der Ausstellung

Scrapbook, p. 8, Nr. 16

Zeichnung in ein vorgezeichnetes Rechteck eingefügt. Konzeption bereits vergleichbar mit K.73. Wieder zwei Damen in Loge, davor Ritter, der sich zum Gefallenen beugt. R. Junge mit Pferd am Zügel. Vom Pferd ist nur der Kopf zu sehen. Figuren größer, Architekturelemente weniger detailliert, mehr als Folie oder Umrahmung. Markisenvolants und l. seitliche Stoffbahnen nun zusammenhängend. Loge mit hellem, breiten Durchblick. Am Kopf der sich abwendenden Königin viele Kadierspuren, Angaben im Gesicht unklar und unsicher. Ihr Armel fällt über die Logenbrüstung herab.

Mittlere Frauengestalt wahrscheinlich von Rossetti gezeichnet, sehr sichere Linie, keine Kadierspuren. In Haltung und Typik mit einigen seiner Köpfe zu vergleichen (Surtees, pl. 114; Study for Salutation of Beatrice, Cambridge).

75. THE WOEFUL VICTORY (1855/60) Privatbesitz

Feder, Bleistift; Spuren brauner Lavierung

17,5 x 17,5 cm

Herkunft: C. Fairfax Murray; Sir G. Mander;
Lord Lambton

Ausstellung: London. Maas Gallery, 1961 (Nr. 101)
fälschlich unter dem Titel "Quest of Grail"

Lit.: Katalog der Ausstellung

Scrapbook, p. 8, Nr. 18

Konzeption etwas differierend von den Versionen K. 73 und 74.

Nah am Vordergrund, am l. Bildrand, herankommendes Pferd von einem Jungen an den Zügeln geführt, dessen Standmotiv so unklar gezeichnet ist, daß er den Eindruck macht, als ob er schwebte. Das Zueinander von Gefallenen und Ritter bereits vergleichbar mit den anderen Versionen. Loge kleiner und isolierter. Volants vom Seitenstreifen der Loge getrennt, der Markise von K. 73 vergleichbar. Beide Frauen nur in Umrissen. Haltung der l. ähnlich wie auch in K. 73 und 74. Dame, die den Lorbeerkranz hält, hier nach r. gewandt, könnte wieder von Rossetti gezeichnet sein (auf ein Minimum reduzierte sichere Linien). Leichte Andeutungen von Hintergrund: weitere Buden mit Markisen r. und l., rechts Reiter auf Pferd.

76. WHICK OF FISHING BOAT

verschollen

Scrapbook, p. 13, Nr. 36

Lit. Quelle unbekannt

Verschiedene unzusammenhängende Skizzen auf einem Blatt. R. Hälfte eines Hauses mit geöffneter Tür und Hinblick, davor lehnt eine Knieende mit Kind. Auf der l. Seite des Blattes, größer angelegt, eine ebenfalls knieende Frau, in Dreiviertelprofil nach l. mit erhobenem l. Arm.

77. WHICK OF FISHING BOAT

verschollen

Scrapbook, p. 13 Nr. 37 (dort ohne Titel)

Da die zusammengesunkene Frau im Profil nach l. mit zum geneigten Kopf hochgenommenen Armen, eine Detailskizze jener Frau im Dreiviertelprofil der vorhergehenden Version l. sein könnte, ist dieses Blatt möglicherweise dem gleichen Themenkreis zuzuordnen.

78. WHICK OF FISHING BOAT

verschollen

Scrapbook, p. 13 Nr. 39 (dort ohne Titel)

Titel nicht gesichert und ohne Kenntnis der Lit. Quelle aus der Darstellung heraus nicht zu beweisen. Da im Scrapbook in unmittelbarer Nähe mit Nr. 76, könnte es, wie von Rossetti auf anderen Seiten gehandhabt, als zu diesem Titel gehörig angesehen werden.

Hinter einem Gitter steht eine Frau in langem Gewand mit ausgebreiteten Armen.

WERKE MIT DEUTSCHEN HILFSTITELN

(motivisch, nicht alphabetisch zusammengefaßt)

79. Frau mit Kind

(1852/54)

Privatbesitz

Bleistift

10 x 8,8 cm

Aufschrift auf Rückseite von W.M.R.:
"By Lizzie R."

immer Familienbesitz Rossetti

Scrapbook, p. 12 Nr. 33

Auf der Rückseite Beginn einer Umrisszeichnung eines Frauenprofils nach r.

Grobe Zeichnung einer stehenden Frau, die ein kleines Kind an überlangen Armen hält und dessen Kopf umfaßt. Kind auf Zehenspitzen und zu ihr hochgewandt

80. Lesende Frau

Privatbesitz

(oder: "Selfportrait")

Bleistift

23,5 x 29,4 cm

Aufschrift auf Rückseite von W.M.R.:

"By Lizzie R. / Her own portrait"

Immer Familienbesitz Rossetti

auf gleichem Blatt r. oben verschiedene kleine Skizzen: stehende Frau, mehrere schwach erkennliche Vögel und Kopikalotten.

In einem aus der Frontalachse leicht nach l. verschobenen Sessel sitzt ein lesendes Mädchen, den Blick auf ein Buch fixiert. Die Arme sind angewinkelt und ruhen auf den Armlehnen, das Buch wird von der Linken etwas angehoben, die Rechte stützt den Kopf. Weite Ärmel in breiten Stoiffalten. Die Zeichnung der Stoffdraperie des Rocks hört unterhalb der Knie langsam auf. An Rossettis Zeichnungen von Siddal orientiert. Deshalb und aus stilistischen Gründen kein wirkliches Selbstbildnis.

(Vgl. Rossetti, "Miss Siddal, Weymouth St., Oct. 1856", Wightwick Manor; oder Rossetti, "E. Siddal in a Chair", Tate Gallery, Beilage 2; oder auch etwas die Blätter, abgebildet bei Surtees, pl. 426 - 429.)

81. Junge Frau mit Baby (1854/55) Privatbesitz

Bleistift

20,5 x 11,8 cm

Aufschrift auf Rückseite von W.M.R.:

"By Lizzie R. / Represents perhaps a sister of hers - I don't well know"

Immer Familienbesitz Rossetti

Scrapbook, p. 12 Nr. 34

Sitzende Frau, frontal zum Beschauer, hält quer auf ihrem Schoß ein in ein Tuch gewickeltes Baby, dessen nackte Füßchen aus dem Tuch heraussehen. Die Frau blickt geradeaus zum Beschauer, ihre r. Hand greift unter das glatt herabfallende, lange Haar. R. Andeutung einer Sessellehne, l. Mobiliar. Rock ihres Gewands fällt in wenigen, großen Draperien unter dem Kind herab und wird etwa in Bildmitte zentriert.

82. Von zwei Engeln flankierte Gestalt

Privatbesitz

Bleistift

15,6 x 11,5 cm

Aufschrift auf Rückseite von W.M.R.:

"By Lizzie R."

Quelle unbekannt

immer Familienbesitz Rossetti

Scrapbook, p. 14, Nr. 42

Gestalt in langem, schmalen Gewand, mit an den Kopf genommenen Händen, in Schrittstellung, frontal zum Beschauer, aber leicht zur rechten Seite geneigt, wird von zwei Engeln flankiert, die in Rückansicht gegeben sind und deren Flügel sich vor dem Körper der Stehenden kreuzen. Die Hocksäume der beiden Engel nach r. als Fliegemotiv abgeknickt.

83. Zwei Gestalten mit Engel

Privatbesitz

Bleistift

23,7 x 20,5 cm

Aufschrift auf Rückseite von W.M.R.:

"By Lizzie R."

Quelle unbekannt

immer Familienbesitz Rossetti

Scrapbook, p. 14, Nr. 45

Auf der linken Seite Frau in langem Gewand und Schleier beugt sich zu einer Gestalt, die vor ihr in Rückansicht kniet. Durch einen nach l. schwingenden Flügel als Engel identifizierbar. R. eine weitere knieende Gestalt mit geneigtem Kopf in Dreiviertelprofil, die die r. Hand des Engels greift.

Hauptsächlich Umrißangaben.

84. Engel

(1855/56)

Privatbesitz

Feder, blau aquarellierter Hintergrund

17,3 x 9,9 cm

Rückseite von W.M.R. beschriftet

Herkunft: W.M. Rossetti

Ausstellung: London. Maas Gallery, 1962 (Nr. 93)

Scrapbook, p. 14, Nr. 43

Frontal zum Beschauer knieender Engel, dessen langes, loses Gewand zur l. Seite fließt. Sein

Elick ist leicht nach r. vom Beschauer abgewandt. langes glattes Haar, etwas über die Schultern gebreitet, fällt nach hinten herab. Gestreckte, am Körper anliegende Arme mit abgeknickten Händen. Flügel eng zusammengenommen, in zwei Spitzen über den Kopf hinausragend, dann, nur wenig geschwungen, sich nach außen öffnend.

Engel als Negativform aus dem gleichmäßig blau aquarellierten Hintergrund herausgebildet. Einige Federstriche innerhalb des Blau, den Kontur der Flügel nachziehend. Innerhalb der weißen Fläche sonst nur lineare Begrenzungen oder Richtungsangaben.

85. Engelskapitell

(1855)

anonyme engl.
Sammlung

(oder: "Group of Angels with
Intertwined Wings")

oder: "Study for Angels for Capital of Column"

oder: "Angels with Interlocking Wings")

Bleistift

12,7 x 16,5 cm

Herkunft: C. Fairfax Murray; Sir G. Mander

Ausstellung: London. Maas Gallery, 1961 (Nr. 99)

Lit.: Brief Rossettis an Allingham, 25.6.1855
resp. 4.7. 1855, D-W, I, Nr. 206, p. 257 ff.
und: W.M.R., Burl.Mag., p. 278, li.

Aus dem zweidimensionalen Entwurf eines Säulenkapitells ragen die vier Köpfe von Engeln dergestalt aus dem Körper des Kapitells heraus, daß sie von der gegebenen Ansichtsseite her auf den Ecken eines zu denkenden Rombus' innerhalb der Kapitellfläche der Ansichtsseite liegen. Von den drei oberen Engeln sind stilisierte Flügel mitverflochten, vom unteren Engel an der Binziehung des Kapitells ragt der Oberkörper heraus und die beiden ausgebreiteten Arme weisen über den Kapitellkontur hinaus.

86. Fliegende Engel

Privatbesitz

Bleistift

24,2 x 13,3 cm

Aufschrift auf Rückseite: "By Lizzie R." und
Zusatz von T.E. Lovinsky (1937):
"that note was written by Mrs. Madox Rossetti"
(d.h. Lucy, Frau von W.M.R., Tochter von
F.M. Brown)

Herkunft: Rossetti-Angeli; Thomas E. Lovinsky

Ausstellung: London. Maas Gallery, 1968 (Nr. 97)
Scrapbook, p. 14, Nr. 40

Das ganze Blatt ist gleichmäßig überzogen von unzählbaren, kreuz- und querfliegenden Engeln, teils in Frontal- oder Profilansicht, teils mit gehobenen oder gesenktem Kopf und mit ausgebreiteten oder zusammengeklappten Flügeln. Durch lediglich Umrissangaben, Lineaturen in Stromlinie und offengelassene Säume, ist das lichte Leichte sein und damit das Fliegen gut getroffen.

87. Diagonalzug von Engeln

verschollen

Scrapbook, p. 14, Nr. 41

muß 1961, 62 oder 68 in einer Londoner Galerie verkauft worden sein, seitdem verschwunden.

Skizze einiger Engel, die, - größtenteils im Profil - nach l. gerichtet sind. Das Fliegen weniger deutlich gemacht als mehr ein Zug nach oben links. Undefinierbare Vertikalen im Hintergrund mit drei in gleicher Richtung schräg liegenden Glocken.

Nach eigenen Forschungen muß es sich bei diesem Blatt um eine Vorzeichnung zum r. Hintergrund von Rossettis Aquarell "Beatrice at a Marriage Feast Denying her Salutation to Dante" (1851/55; deutlicher auf der Oxforder Kopie (Beilage Nr. 9 auf dunklem Karton) zu sehen, als auf der Urfassung, Surtees, pl. 33) handeln. Da es sich bei der hier behandelten Zeichnung eindeutig um ein Werk Siddals handelt (Kopitypus, Flügelangabe, gestreckte Arme usw.) wäre hierdurch ihre Beteiligung an Rossettis Aquarell gesichert.

88. Engelreigen mit Zimbeln

verschollen

Scrapbook, p. 14, Nr. 44

Quelle unbekannt

In einen mehrfach umzogenen Kreis sind drei hintereinanderstehende Engel gezeichnet mit runden Kreisen an ihren Händen. Innerhalb des Medaillons zwei kleine Sonnen mit kurzen Strahlen und zwei fliegende Tauben, von denen eine oben l. aus der Umfassung des Medaillons heraustritt.

89. Ein Engel mit Zimbeln

British Museum
Inv. 1941-9-1-1

Bleistift

18 x 11,5 cm

Quelle unbekannt

Herkunft: Robert Steele

bisher D.G. Rossetti zugeschrieben
zusammen auf einem Blatt mit S. Aenes Eve, K.2
In einen Kreis ist ein geflügelter Engel mit
Zimbeln als Dreiviertelfigur nach l. mit
erhobenem Kopf eingefügt.
Motivangaben (Flügel, tellerartige Zimbeln und
Kopf) und Wahl des Sujets (siehe gesichertes
Blatt K.88) legen Autorschaft von Siddal nah
(vgl. auch Flügelbildung im Engelskapitell K.85)

90. Engel

British Museum
Inv. 1941-9-1-2

Bleistift

18 x 11,3 cm

Herkunft: Robert Steele

bisher D.G. Rossetti zugeschrieben

zusammen auf einem Blatt mit K. 91

Wenige Angaben einer Gestalt, leicht nach links
mit erhobenem Kopf. Die labile, etwas gebogene
Haltung läßt ebenfalls auf einen fliegenden
Engel schließen. R. Umriß eines Kopfs einer
weiteren Figur.

In Richtung und Anlage mit K. 89, 91, 92 zu
vergleichen, deshalb sicherlich auch Beginn zu
einer Zeichnung eines Engels mit Zimbeln. Durch
Haltung und Kopftypus Siddal zugeschrieben
(vgl. K. 87).

91. Ein Engel mit Zimbeln

British Museum
Inv. 1941-9-1-2

Feder, Pinsel, leicht laviert

18 x 11,3 cm

Inschriften auf Rückseite: "Sept, 19th"
und von anderer Hand: "...? Rossetti"

Herkunft: Robert Steele

bisher D.G. Rossetti zugeschrieben

zusammen auf einem Blatt mit K. 90

Innerhalb eines Kreises nach l. Engel mit Zimbeln.
Hintergrund mit wenigen kräftigen Pinselstrichen
dunkel ausgefüllt. L. unten Taube mit Ölzweig.
Vergleichbare Konzeption mit K. 89, deshalb
sicher auch von Siddal.

92. Engel mit Zimbeln

British Museum
Inv. 1941-9-1-3

Bleistift

18 x 11,4 cm

Herkunft: Robert Steele

bisher D.G. Rossetti zugeschrieben

Flügelloser Engel mit Zimbeln an den Händen, nach
l. aufblickend. Etwa in Kniehöhe eine Taube.
Gleiche Konzeption wie K. 89 und 91, wohl erste
Studie hierzu. Medaillonumrahmung fehlt.

93. Junges Mädchen am Fenster

Nightwick Manor

bleistift

8,2 x 8,2 cm

Aufschrift auf Rückseite (von Fairfax Murray?):
"Miss Siddal"

Herkunft: C. Fairfax Murray

Junge Frau lehnt in Dreiviertelprofil nach links
an ein Fenster, das sich hinter ihr öffnet und
Blick auf Bäume freigibt. Frau mit gescheitelter
Frisur, in geradem, dunklen Gewand, mit zusammen-
gelegten Händen. Die Dargestellte könnte Emma
Brown oder eine Schwester Siddals sein, nicht
sie selbst.

94. Kopfstudie eines Kindes

verschollen

Scrapbook, p. 12, Nr. 36

Kopf eines Mädchens en face, leicht nach r. ge-
wendet und blickend. Dunkles, glattes, geschei-
teltes Haar hinter die Ohren gelegt. Nur angedeutet
Schulteransätze und vor den Körper gelegte, hoch-
genommene Hände.

Vgl. mit Rossettis Zeichnung der Kitty Macree,
British Museum, Inv. 1910-12-10-7 (nicht Surtees).

95. Szene aus der Arthus-Sage

Stone Gallery

Bleistift

10,2 x 11,5 cm

Aufschrift auf Rückseite von W.M.R.

Herkunft: Rossetti; Dennis

Ausstellungen:

1. London. Laas Gallery, 1962 (Nr. 95)
2. London. Laas Gallery, 1966 (Nr. 82)

Lit.: Ausstellungskataloge

keine Abbildung zugänglich

96. Figurenstudie

Stone Gallery

Bleistift

12,7 x 11,5 cm

Aufschrift auf Rückseite von D.G.R. und W.M.R.

Herkunft: Rossetti; Dennis

Ausstellungen:

1. London. Maas Gallery, 1962 (Nr. 91)

2. London. Maas Gallery, 1966 (Nr. 85)

Lit.: Ausstellungskataloge

Keine Abbildung zugänglich

97. Studie zu einer Figurengruppe

Stone Gallery

Bleistift

17,1 x 16,5 cm

Aufschrift auf Rückseite von W.M.R.

Herkunft: Rossetti; Dennis

Ausstellungen:

1. London. Maas Gallery, 1962 (Nr. 92)

2. London. Maas Gallery, 1966 (Nr. 84)

Lit.: Ausstellungskataloge

Keine Abbildung zugänglich

98. Antwort einer Verkündigung

verschollen

bleistift

17,8 x 12,7 cm

Aufschrift auf Rückseite von W.M.R.

Herkunft: Rossetti; Dennis

Ausstellung: London. Maas Gallery, 1962 (Nr. 94)

Lit.: Ausstellungskatalog

Keine Abbildung zugänglich.

99. Figurengruppe

verschollen

Hinweis durch Foto bei einem Londoner Kunsthändler.

Eventuell identisch mit einem der Blätter der
Stone Gallery.

Über zwei hockende Gestalten beugt sich eine
dritte mit konischem Hut und quergelegtem Stab
im Mund. Gruppe wird eng hinterfangen von
Interieurangaben (Wandnischen oder Ausblicke).

Von r. tritt eine weitere Gestalt hinzu, von der Teile eines Beins, eines Arms und des Kopfes zu sehen sind.

100. Junger Mann und Mädchen

verschollen

Hinweis durch Foto bei einem Londoner Kunsthändler.

Eventuell identisch mit einem der Blätter der Stone Gallery.

Junger Mann und Mädchen stehen sich in einigem Abstand gegenüber und blicken sich an. Die herabhängenden, leicht einander zugewandten Arme sind mehrfach überzeichnet. Neben und hinter ihnen Landschaftsandeutungen.

101. Mädchen, an einen Baum gebunden

verschollen

Aquarell

16,5 x 12,7 cm

Herkunft: noch 1923 im Besitz von Sir Sydney Morse

Ausstellung: London. Tate Gallery, 1923 (Nr. 106)

Titel dort: "Maiden tied to a tree"

Hinweis durch Ausstellungskatalog.

102. Landschaft

(1854/56)

Privatbesitz

Feder, Bleistift

9 - 11,6 x 15,5 cm (gerundeter Abschluß)

Aufschrift auf Rückseite: von W.M.R.:

"By Lizzie R."

Immer Familienbesitz Rossetti

Scrapbook, p. 12, Nr. 32

Links in ganzer seitlicher Bildhöhe ein Baum, dessen Aste fast bis zur Bildmitte reichen. Vorne, schräg ins Bild ragt ein Zaun von l. her zur Mitte. Entgegenlaufend kommt von r. ein Holzsteg zur Mitte, von dem aus Treppenstufen hinunterführen zu einem Flußstreifen. Dahinter Ufer mit Bäumen und Hütten, vor denen ein Kahn angelegt ist. Weiter hinten zieht Mauer entlang, über der sich Bäume ausbreiten und den Mittelgrund des Bildes überziehen. Darüber erhebt sich eine viertürmige Burg, leicht in die r. Bildhälfte verschoben.

Der gerundete obere Abschluß des Formats wird unterstrichen durch den Baum l., dessen Aste dorthin streben. Hinweist auch die beiden Diagonallzüge vom unteren Bildrand.

Schattierung durch dunklere Schraffur unter den Baumkronen, Erhellung durch Negativflächen der Wipfel.

Die einzige Landschaftsdarstellung im Werk Siddals. Auch hier, umgesetzt in Landschaft, einige ihrer wichtigsten Stilmittel: verwinckelter Zaun mit Steg, dusteres Dickicht unter Bäumen (vgl. *The Haunted Wood*, K. 17, und Hintergrund der Federzeichnung *Lady Clare*, K. 38).

Abgeschriebenes Werk

St. Cecilia

Victoria & Albert
Museum, London

Feder, auf grauem Papier

23,8 x 10,1 cm

Inschrift unten Mitte: "Cecilia"

Herkunft: Thomas Woolner; Reuben Townroe

Kein Vergleichsstück im Werk Siddals.

Starfaltung der beiden Gestalten hintereinander, klare Einbindung der Cécilie durch Gewandumgrenzung des Engels und seinen Flügel. Durchsichtiger Nimbus der Cécilie (vgl. Siddals tellerartige, flächenfüllende Nimben). Die Reduktion auf wenige, einfache Linien und die Gesichtstypen lassen auf Autorschaft Rossettis schließen, aus der Zeit seiner "Girlhood of Mary Virgin" (1849; Surtees pl. 26), der Zeichnung "Geneviève" (1848; Surtees pl. 23) und "The Salutation of Beatrice" (1849; Surtees pl. 173). Außerdem findet sich bei Siddal kein Werk mit einer Inschrift im Bild, bei Rossetti aber in der frühen Periode sehr viele.

Ein Brief Siddals

(K.R.P. Nr. 50)

[Nice.
Christmas-time 1855.]

On your leaving the boat, passport is taken from you to the Police Station, and there taken charge of till you leave Nice. If a letter is sent to you containing money, the letter is detained at the Post Office, and another written to you by the postmaster ordering you to present yourself and passport for his inspection. You have then to go to the Police Station and beg the loan of your passport for half-an-hour, and are again looked upon as a felon on the first order before passport is returned to you. Looking very much like a transport, you make your way to the Post Office, and there present yourself before a grating, which makes the man behind it look like an overdone mutton-chop sticking to a gridiron. On asking for a letter containing money, Mutton-chop sees at once that you are a murderer, and makes up its mind not to let you off alive; and, treating you as Cain and Alice Gray in one, demands your passport. After glaring at this and your face (which has by this time become scarlet, and is taken at once as a token of guilt), a book is pushed through the bars of gridiron and you are expected to sign your death-warrant by writing something which does not answer to the writing on the passport. Meanwhile Mutton-chop has been looking as much like doom as overdone mutton can look, and fizzing in French, not one word of which is understood by Alice Gray. But now comes the reward of merit. Mutton sees at once that no two people living and at large could write so badly as the writing on the passport and that in the book; so takes me for Alice, but gives me the money, and wonders whether I shall be let off from hard labour the next time

I am taken, on account of my thinness. When you enter Police Station to return the passport, you are glared at through wooden bars with marked surprise at not returning in company of two cocked-hats, and your fainting look is put down to your having been found out in something. They are forced, however, to content themselves by expecting to have a job in a day or so. This is really what one has to put up with, and it is not at all comic when one is ill. I will write again when boil is better, or tell you about lodgings if we are able to get any.

There was an English dinner here on Christmas Day, ending with plum-pudding, which was really very good indeed, and an honour to the country. I dined up in my room, where I have dined for the last three weeks on account of bores. First class, one can get to the end of the world; but one can never be let alone or left at rest.

But believe me
yours most affectionately,
Lizzy.

B i b l i o g r a p h i e

1. AGRESTI, Antonio: I Prerafaellisti, Torino, 1908
2. ALLINGHAM, William: Letters of Dante Gabriel Rossetti to William Allingham, ed. George Birkbeck Hill, London, 1897
3. BACHELOR, Paula: Angel with Bright Hair, London, 1957
4. BATE, Percy H.: The English Pre-Raphaelite Painters. London, 1900
5. BARNSON, Arthur C.: Rossetti (English Men of Letters). London, 1904
6. BIRMINGHAM, City Art Gallery: Catalogue of Drawings, Birmingham, 1939
7. BIRMINGHAM, City Museum and Art Gallery: "The Pre-Raphaelite Brotherhood"- Catalogue of the Exhibition. Birmingham, 1947
8. BOHRER, Karl Heinz: Die Präraffaeliten. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. Januar 1971
9. BROWN, Ford Madox: Catalogue of the Exhibition (organized by the Walker Art Gallery, Liverpool/ Mary Bennett). 1964
10. BURNE-JONES, Georgiana: Memorials of Edward Burne-Jones. London, 1906
11. CAINE, P.H.H.: Recollections of D.G. Rossetti. London, 1882
12. CHILD, Francis James: The English and Scottish Popular Ballads. Reprint New York, 1965
13. COLLEY, Curtis G.: Miss Siddal by Sir John Everett Millais. Bulletin of the Art Association of Indianapolis, LI (März 1964), 2-3
14. COLLINS ALBATROSS BOOK OF VERSE, ed. Louis Untermeyer. London/Glasgow, 1960
15. DOUGHTY, Oswald: A Victorian Romantic - Dante Gabriel Rossetti. London, 1949
16. DOUGHTY, O. und WAHL, J.R.: The Letters of Dante Gabriel Rossetti. Oxford, 1965-67
17. DUNN, Henry Treffry: Recollections of D.G. Rossetti and His Circle. London, 1904
18. DUPONEY: Notes sur l'Art et la Vie de D.G. Rossetti. Paris, 1906
19. ENGELBERGER, Christian: Viktorianische Lyrik - Tennyson und Swinburne in der Geschichte der Entfremdung. (Reihe Literatur als Kunst) München, 1969
20. FERGUSON, John und HUNTER, N.C.: The Merciless Lady. A Play in a Prologue and Four Acts. (Unveröffentlichtes Theaterstück.) Birmingham Repertory Theatre, Saturday, 6 October 1934.

21. FIENSCH, Günther: Form und Gegenstand. Studien zur Niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. (Münstersche Forschungen, Heft 15). Köln/Graz, 1961
22. FLEMING, G.H.: Rossetti and the Pre-Raphaelite Brotherhood. London, 1967
23. FLEMMING, Hanns Theodor: Die stilistische Entwicklung der Malerei von D.G. Rossetti. Diss. Berlin, 1955
24. FÖRSTER, Max: Die älteste Fassung von Rossettis Ballade "Sister Helen". Festschrift des Leipziger Bibliophilen Abends 'Die Leipziger Neunundneunzig'; p. 116-159
25. FREDFMAN, William E.: Pre-Raphaelitism - A Bibliocritical Study. Cambridge/Mass., 1965
26. GALIENNE, Richard le: Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal - the Loves of the Poets. New York, 1911
27. GASSER, Manuel: Das Prae-rafaelitische Abenteuer, DU-Atlantis, 25. Jahrgang, Sept. 1965, p. 671 ff.
28. GEM, John A.: Alexander Munro's 'Peolo and Francesca' Burlington Magazine, Nov. 1963, p. 509f.
29. GRIEVE, Alastair Ian: D.G. Rossettis Stylistic Development as a Painter. Unpubl. Diss., Courtauld Inst. 1968
30. GRILLS, Rosalie Glynn: Portrait of Rossetti. London, 1964
31. HAJEK, Edelgard: Literarischer Jugendstil; Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900. (Literatur in der Gesellschaft, Band 6). Düsseldorf, 1971
32. HÖNNIGHAUSEN, Lothar: Präraphaeliten und Fin de Siècle; - symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik. München, 1971
33. HUBMANN, Werner: Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Köln, 1970
34. HUBBARD, Elbert: Little Journeys to the Homes of Famous Lovers: Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal. East Aurora, N.Y., 1906
35. HUBNER, Ford Madox: Ford Madox Brown - A Record of His Life and Work. London, 1896
36. HUBNER, F.M.: Dante Gabriel Rossetti. A Critical Essay on his Art. London/New York, o.J. (The Popular Library of Art)
37. HUNT, John Dixon: The Pre-Raphaelite Imagination, 1848-1900. London, 1968
38. HUNT, Violet: The Wife of Rossetti, Her Life and Death. London, 1932
39. HUNT, William Holman: The Pre-Raphaelite Brotherhood. London, 1886
40. HUNT, W.H.: Catalogue of the Exhibition (arranged by the Walker Art Gallery Liverpool/Mary Bennett). 1969

41. INDIANAPOLIS, The Herron Museum of Art: The Pre-Raphaelites - A Loan Exhibition. Catalogue. 1964
42. IRONSIDE, Robin/ GERB, John A.: Pre-Raphaelite Painters. London, 1948
43. LARG, David: Trial by Virgins; Fragment of a Biography. London, 1933
44. LARARD, G. Somes: Tennyson and his Pre-Raphaelite Illustrators - A Book about a Book. London, 1894
45. LASS, Jeremy: Pre-Raphaelite Painting. London, 1969
46. LANDER, Rosalie: Rossetti's Models. Apollo 1963, II, p. 18f.
47. MARILLIER, Henry Currie: Dante Gabriel Rossetti - An Illustrated Memorial of His Art and Life. London, 1899
48. MILLAIS, John Everett: Catalogue of the Exhibition (organized by Walker Art Gallery, Liverpool/ Mary Bennett). 1967
49. MOXON'S TENNYSON, i.e.: Tennyson, Alfred: Poems. London (Edward Moxon) 1857
50. MUIR, Percy: Victorian Illustrated Books. London, 1971
51. NICOLL, John: The Pre-Raphaelites. London, 1970
52. NOIRFANG, Irene: Die Frau, die Liebe und der Tod bei Dante Gabriel Rossetti. (Diss. Tübingen 1952) Stuttgart, 1932
53. PRE-RAPHAELITES, THE: Filmscript (Final Draft Commentary) for the Arts Council
54. PROCTER, Ida: Elizabeth Siddal - The Ghost of an Idea. The Cornhill Magazine, Nr. 990, Winter 1951-1952, p. 368-380, London
55. RUNDT, Herbert: Dante Gabriel Rossettis Einfluß auf die Gedichte des jungen William Morris (Anhang: Die Gedichte der Miss Siddal). Diss. Breslau, 1922 (unpubl.)
56. ROSSETTI, William Michael: Dante Gabriel Rossetti - His Family Letters. London, 1895
57. - : Ruskin - Rossetti - Preraphaelitism (Papers 1854 to 1862). London, 1899
58. - : Pre-Raphaelite Diaries and Letters. London, 1900
59. - : Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal. Burlington Magazine, I (May 1903), 273-295
60. - : Some Reminiscences. London, 1906
61. ROSSETTI-ANGELL, Helen: Dante Gabriel Rossetti - His Friends and Enemies. London, 1949
62. RUSKIN, John: Catalogue of the Exhibition "Ruskin and His Circle". London, 1964
63. RUSKIN, Kenneth: Dante's Inferno. Film-Documentary on D.G. Rossetti (BBC-2; ca. 1960)

64. SAVORI, Francesco: D.G. Rossetti pittore.
Torino, 1921
(Reihe: I Maestri dell' Arte; Monografie d'Artisti
italiani [I] moderni compilati da Francesco Savori)
65. SCHIFF, Gert: Zeitkritik und Zeitilucht in der
Malerei der Präraffaeliten. Beiträge zur Motiv-
kunde des 19. Jahrhunderts (Studien zur Kunst des
19. Jhats. Bd.6), p. 127 ff. München, 1970
66. SCHUCKING, Levin Ludwig: Rossettis Persönlichkeit.
Englische Studien, LI (Oktober 1917), 189-225
67. SCOTT, William Bell: Autobiographical Notes.
London, 1892
68. SYMONS, Arthur: D.G. Rossetti. (International Art
Series), London, [1902]. Deutsche Ausgabe identisch.
69. SINGLER, Hans Wolfgang: D.G. Rossetti. Reihe
'Die Kunst' herausg. v. R. Muther, Nr. 41.
Berlin, 1905
70. SITHILL, Sacheverell: Dumb Tones and Shuddering
Semitones of Death; Dance of the Quick and the
Dead. London, 1936
71. SONSTEIN, David: Rossetti and the Fair Lady.
Middletown/Connecticut, 1970
72. SUMMERS, Virginia: Dante Gabriel Rossetti -
The Paintings and Drawings. A Catalogue Raisonné.
Oxford, 1971
73. SWINBURNE, Algernon Charles:
The Academy, 24.12. 1892
74. - : A Record of Friendship. (privately printed)
London, 1910, p. 8f
75. - : The Swinburne Letters, ed. Cecil Y. Lang.
Ed. VI. New Haven, 1959/62
76. TROXELL, Janet Camp: Three Rossettis (Unpublished
Letters to and from Dante Gabriel, Christina,
William). Cambridge/Mass., 1937
77. VITALE, Zaira: Eleonora Siddal Rossetti.
Emporium, XIX (Juni 1904), 430-447
78. WALDSCHMIDT, Wolfram: D.G. Rossetti, Der Maler und
der Dichter - Die Anfänge der präraphaelitischen
Bewegung in England. Jena und Leipzig, 1905
79. WATKINSON, Raymond: Pre-Raphaelite Art and Design.
London, 1970
80. WILGIER, Paul: Guggum - Genius in Love and Death.
Translated by C. Kaushenbush. London, 1929

A b k ü r z u n g e n :

Burl. Mag.	-	The Burlington Magazine
DGR	-	Dante Gabriel Rossetti
DL	-	William Michael ROSSETTI, Pre-Raphaelite Diaries and Letters. London 1900
D-W	-	DOUGHTY, Oswald und WAHL, John Robert: The Letters of Dante Gabriel Rossetti. Oxford 1965 - 67
EES	-	Elizabeth Eleanor Siddal
Lett. & Mem.	-	William Michael ROSSETTI: His Family Letters, with a Memoir. London 1895
Rem	-	William Michael ROSSETTI: Some Reminiscences. London 1906
RRP	-	William Michael ROSSETTI: Ruskin, Rossetti, Pre-Raphaeli- tism (Papers 1854 - 62). London 1899
WMR	-	William Michael Rossetti

















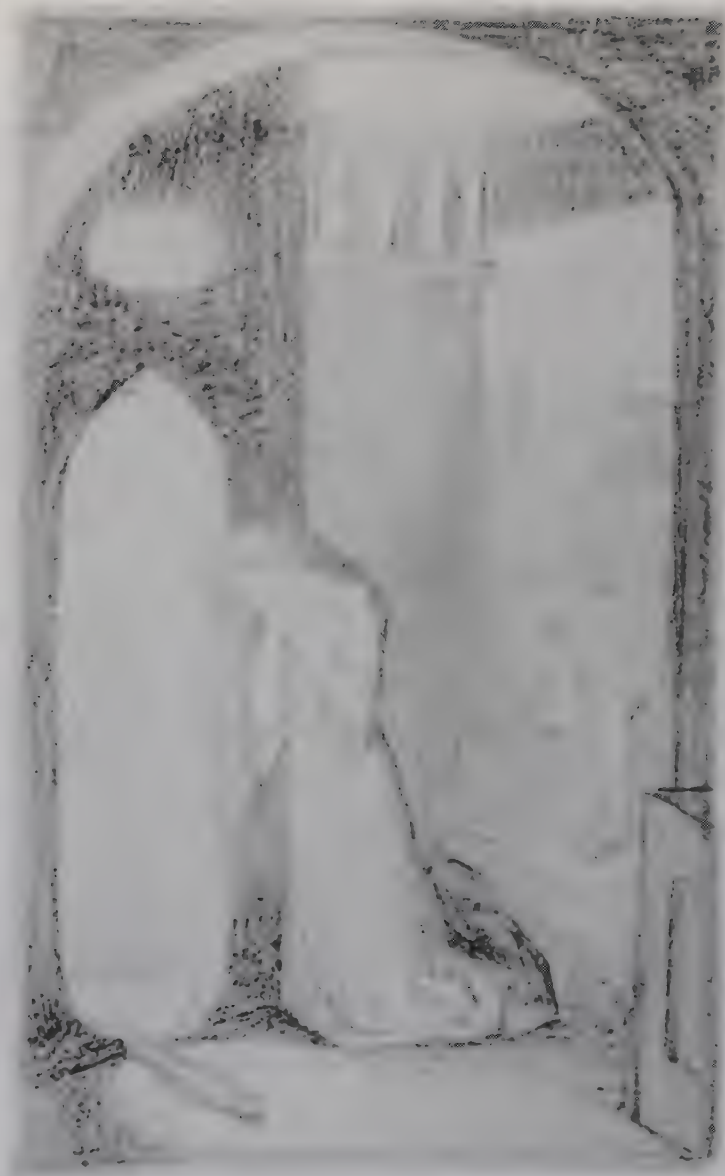














Lebenslauf

Geboren am 20. September 1945 in Gießen

Eltern: Studiendirektor Karl-Hugo Reichert und
Ilse Reichert, geborene Streitberger

Schulen:

1952 - 1956: Grundschule in Gießen

1956 - 1965: Neusprachliches Gymnasium

(Ricarda Huch-Schule) in Gießen, dort
Abitur am 16. Februar 1965

Studium:

Sommer-Semester 1965 - Sommer-Semester 1966:

J.W. Goethe-Universität, Frankfurt

(Kunstgeschichte, Archäologie, Italienisch)

Winter-Semester 1966/67 - Sommer-Semester 1967:

Freie Universität Berlin

(Kunstgeschichte, Anglistik, Archäologie)

Winter-Semester 1967/68 - Sommer-Semester 1969:

Justus Liebig-Universität Gießen

(Kunstgeschichte, Anglistik, Archäologie)

Herbst und Winter 1969/70 für ein halbes Jahr
in London, davon vier Monate als

DAAD- Stipendiat

Seit Sommer-Semester 1970:

Justus Liebig-Universität Gießen

Professoren und Dozenten:

Kunstgeschichte:

Baumgart, Buddensieg, Hiensch, Keller,

Oertel, Prinz, v. Simson, Thelen

Anglistik:

Gerber, Leimberg, Reinhold, Schuhmann

Archäologie:

Beran, Buchholz, Gross, Kleiner, Parlasca,

E. Schmidt, Zschiezschmann.

